INSTITUTO DE TEORIA E HISTORIA DEL ARTE
"JULIO E. PAYRO"
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS U.B.A.

KÄTE HAMBURGER

LA LÓGICA DE LA LITERATURA

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
Dirección de Bibliotecas

Literatura y Debate Crítico - 18

Colección dirigida
por Carlos Piera
y Roberta Quance

Diseño gráfico: Alberto Corazón

402159

Título original: *Die Logik der Dichtung*
© Ernst Klett, Stuttgart 1957, 1977
© De la presente edición:
VISOR DISTRIBUCIONES, S. A., 1995
Tomás Bretón, 55
28045 Madrid

ISBN: 84-7774-718-0
Depósito Legal: M. 17.076-1995
Visor Fotocomposición
Impreso en España - *Printed in Spain*
Gráficas Rógar, S. A.
Fuenlabrada (Madrid)

500316 48072

CAPÍTULO 1

Introducción

Concepto y tarea de una lógica de la literatura

El siguiente trabajo intenta diferenciar una lógica de la literatura del área general de la estética literaria. Tal proceder ha de declararse desde un principio, porque toda discusión teórica sobre literatura puede considerarse parte de la estética literaria sea cual fuere aquél de los múltiples aspectos de la literatura del que se ocupe. Por tanto, en la medida en que el arte es objeto de estética y no de lógica, ámbito de figuración y no de pensamiento, hablar de una lógica de la literatura puede parecer superfluo y hasta motivo de confusión. Sin embargo es la peculiar posición de la literatura en el sistema del arte la que fundamenta tanto esa distinción como, por supuesto, la existencia de una lógica o un sistema lógico de la literatura.

Esa idea de una «lógica de la literatura» ha de entenderse de forma por así decir indirecta. Tiene sentido y es legítima porque hay una lógica del lenguaje, o para ser más precisos, porque la idea de una lógica del lenguaje ha pasado a formar parte de la reflexión moderna sobre la lógica del pensamiento[1]. Aplicada así, la lógica del lenguaje puede expresar la relación que con éste guardan la lógica del pensamiento o incluso de sus objetos; y a ese respecto, sin duda, es uno «de los más destacados instrumentos y recursos del pensamiento», como ya afirmara J. St. Mill[2]. Por eso E. Husserl plantea la necesidad «de que la lógica comience por discusiones acerca del lenguaje»[3]; y en sentido aún más amplio, el problema de L. Wittgenstein es probar la aptitud del lenguaje para exponer el pensamiento sin disfraz alguno, de modo que a su juicio la filosofía toda, y no sólo la lógica en sentido estricto, se retrotrae a una «crítica del lenguaje» que como tal es entonces lógica del lenguaje; lógica que, como recalca al mismo tiempo Wittgenstein, no cabe extraer directamente del lenguaje corriente, que disfraza el pensamiento[4].

En estos autores se entiende por tanto la lógica del lenguaje como crítica de su función expresiva, gramatical o lingüística; es decir, de su aptitud para expresar así«pensamientos» como las leyes del pensar. Y si aquí se hablara de crítica del lenguaje literario en *ese* sentido no cabe duda de que el problema

de la literatura se estaría planteando mal desde el principio. La lógica de la literatura contempla una cierta relación de ésta con el lenguaje, sí, pero distinta de la que quieren significar las teorías antes mencionadas. No considera las funciones de descripción y expresión del lenguaje, y en consecuencia, tampoco el hecho más o menos banal de que la literatura sea un arte de lenguaje en el sentido de arte de la palabra. Antes bien, la lógica de la literatura parte de la circunstancia de que el material figurativo de ésta, el lenguaje, sea a la vez el medio en que se cumple la vida específicamente humana. Esto no es ningún descubrimiento. Wilhelm Schlegel, por ejemplo, ya lo formulaba al afirmar que «el medio de la poesía es precisamente el mismo mediante el cual el espíritu humano alcanza la reflexión y dispone del poder de vincular arbitrariamente sus representaciones: el lenguaje»[5]. Pero esta misma afirmación ya deja entrever que tal medio no se agota en unos signos cargados de significado, en palabras, sino que además define el peculiar ser artístico de la literatura de forma mucho más decisiva. Por eso lógica de la literatura o del lenguaje literario no significa crítica del lenguaje en el sentido de Wittgenstein, sino algo que puede designarse más exactamente como *teoría del lenguaje:* una teoría que investiga si el lenguaje que produce las formas literarias (por hablar aún en términos generales) se diferencia desde un punto de vista *funcional* del que usamos en nuestra vida al pensar y comunicarnos, y de ser así, en qué medida. *Como teoría del lenguaje literario, la lógica de la literatura tiene por objeto la relación de la literatura con el sistema general del lenguaje.* Por tanto es preciso entender aquí por «lógica de la literatura» una *teoría del lenguaje* que, desarrollada en lo que sigue en forma de una teoría de la enunciación, en el curso de la indagación sustituirá sin más al término «lógica».

A mi parecer las múltiples teorías antiguas y modernas sobre la literatura no han alcanzado resultados plenamente satisfactorios por no haber captado con suficiente precisión la relación que ésta guarda con el sistema general del lenguaje, o no haber sacado en todo caso las últimas consecuencias. Pues sólo al hacerlo así sale a la luz un fenómeno peculiar, específico de la literatura, a saber, que se trata de un ámbito del arte de difícil delimitación e incluso de «aquel arte particular en que el arte comienza a disolverse», como señalara Hegel; y al punto se ve entonces en qué se funda esa intuición de Hegel y qué consecuencias se siguen de ello, aunque él mismo no las sacara, desde luego. Pues si se toma en serio ese descubrimiento se desvela su valor metodológico, que arroja luz sobre el oculto entramado lógico de la literatura que la hace depender de los procesos generales de pensamiento y lenguaje y a la vez, sin embargo, la distingue de ellos. Y al descubrir esa estructura salen a la luz fenómenos peculiares, a menudo sorprendentes. Sobre todo el problema central de la poética, el de los géneros, aparece con otro aspecto y sometido a otro principio de orden que el admitido hasta ahora, por más variados que los géneros hayan podido ser y aún lo sean. Desde que en las notas y comentarios al *Diván de oriente y occidente* Goethe designara como únicas tres «formas naturales» la lírica, la épica y la dramática, librándose así de la opresión de la poética clásica, y dejara de verlas vinculadas a los géneros tradicionales para considerar en cambio que cooperan «a menudo en el más pequeño poema», esa concepción se ha adoptado de forma general, sobre todo en la poética más moderna. Así Emil Staiger logró nuevas posibilidades de interpretación de lo literario al plantear los tradicionales conceptos formales «lírico», «épico» y «dramático» como concreciones de actitudes anímicas fundamentales, recuerdo, representación y tensión. Y ya antes Robert Hartl había referido los géneros a formas de experiencia o «capacidades del ánimo», las de sentir, conocer y desear.

Por más finos matices de lo literario que sepan captar, sin embargo, es evidente que todas estas distinciones no son al cabo sino interpretaciones de fenómenos ya cumplidos en los géneros literarios, posibilitadas precisamente por el hecho de que éstos ya hubieran perdido antes su rigidez disueltos en formas de experiencia o expresión. Pero con todo, los géneros son formas sólidas que al cabo se resisten a toda interpretación. Cosa que notamos de inmediato al leer un poema, una novela o un drama. Ya puede la novela conmovernos líricamente, tener el drama una acción sobradamente épica y ser el poema tan «prosaico» como se quiera, que no obstante en cada caso lo que dirige y marca toda nuestra vivencia de lectores sigue siendo un texto narrativo, un drama o un poema. Lo determinante, lo que regula nuestra vivencia, es la forma de presentación, exactamente por lo mismo que entendemos una obra histórica o científica de otro modo que una novela. Así, experimentamos un poema lírico de modo totalmente diferente que una novela o un drama, tan distinto, que inmediatamente vivimos los dos últimos como literatura en un sentido que no es igual al del poema lírico, y viceversa. Y ya en esa forma prelógica de mirarlos se trasluce que para nuestro sentir literatura dramática y narrativa se agrupan frente a la lírica, que se nos presenta en otro plano de nuestro mundo de representaciones totalmente distinto al de aquéllas.

Ni la poética de los géneros ni la interpretación de obras particulares han dado cabida hasta ahora al hecho de que literatura dramática y narrativa nos transmiten una vivencia de ficción, de «enajenación de realidad»*, mientras que ése no es el caso de la lírica. Pero el origen de la vivencia así transmitida está en el mismo fenómeno transmisor: en la lírica, la épica y la literatura dramática, e igualmente en cada ejemplar individual de tales géneros. La causa de que los dos últimos transmitan la vivencia de algo ajeno a la realidad, pero el primero en cambio la de realidad, no es otra que la subyacente estructura lógica y por tanto lingüística. Así, la lógica de la literatura es al mismo tiempo fenomenología. Aquí no se hará cargar a este concepto con el particular signi-

* Traduzco «Nicht-Wirklichkeit» por «ajeno a la realidad» o «enajenación de realidad». La razón es la diferencia que la autora considera fundamental y expone más adelante entre este concepto y el de «Unwirklichkeit» o «irrealidad». Al respecto, véase la última sección del libro dedicada al concepto de «fingido». (Las notas introducidas con asterisco son notas del traductor.)

ficado que le dan Hegel o Husserl; no designa sino la descripción de los fenómenos mismos, y una vez más, no en el sentido de un método descriptivo sino sintomático, es decir, en el sentido de que la doctrina la constituyen los propios fenómenos, por decirlo como Goethe: «Lo único que no hay que hacer es buscar allende los fenómenos; ellos mismos son la teoría» (*Maximen und Reflexionen,* ed. de G. Müller Nr.993). Cuando Goethe rechaza y prohíbe tal búsqueda, lo que tiene en mente es la introducción en los fenómenos de un sentido que no se desarrolle a partir de ellos mismos, un sentido metafísico de cualquier clase que haga de los fenómenos naturales una filosofía de la naturaleza o de los históricos una filosofía de la historia, en lugar de desarrollar una ciencia o una teoría. Pero con todo sí hay un sentido en el que Goethe admite y utiliza una búsqueda más allá de los fenómenos, sentido ya implícito en el hecho de que ellos mismos sean la doctrina. Pues si lo son es por ser al mismo tiempo, en cuanto fenómenos, síntomas, porque su peculiar «ser tal» o «parecer tal» es quien remite a una o más causas que tras ellos o bajo ellos condicionan su forma de ser o parecer. Esas causas puedan estar tan escondidas y pasar tan desapercibidas que la descripción de los fenómenos no las reconozca como tales, cosa que también afirma Goethe con precisión: «Es muy acertado decir: el fenómeno es consecuencia sin fundamento, efecto sin causa. A los hombres se les hace tan arduo dar con causa y origen porque éstos son tan simples que escapan a la vista» (Nr. 1103). En cuanto al método, las ciencias de la naturaleza consisten simplemente en ese modo de proceder del conocimiento. Buscan las causas de los síntomas que los fenómenos indican, y no descansan hasta encontrarlas en una ley, en alguna regularidad legal, en alguna estructura. No entraremos aquí en la extensa y discutida cuestión de si las ciencias del espíritu pueden ser también ciencias nomotéticas o no, y en qué forma. Aquí atenderemos tan sólo al fenómeno de la literatura para tratar de señalar que en buena medida, la misma que el lenguaje, es uno de esos fenómenos altamente sintomáticos cuyo «ser tal», su modo de ser, no es indeterminado ni precisado simplemente de descripción, sino que también se puede aclarar y explicar a partir de la escondida estructura lógica subyacente, lo que en el caso de la literatura significa explicarla como arte de lenguaje, o en lenguaje.

Los creadores literarios no son conscientes de tal regularidad o estructura lógica, tan poco como al hablar o pensar lo somos los demás de las leyes lógicas que hemos de seguir para hacernos entender. Pero una vez descubiertas, esas leyes ponen en manos del intérprete de textos literarios las llaves de muchas puertas cerradas tras las que se ocultan los secretos del proceso de creación literaria, y por tanto, también de las formas literarias. Si en lo que sigue tratamos de analizar la literatura como arte del lenguaje, hemos de recalcar una vez más que ahí no se entiende «lenguaje» en sentido estético restringido como un determinado «lenguaje literario» propio del «arte verbal», sino como

lenguaje que crea y compone*; es decir, se trata de estudiarlo con la vista puesta en las funciones lógicas que lo dirigen al producir formas literarias.

Para evitar malentendidos debe subrayarse algo que tal planteamiento conlleva, a saber, que el concepto de literatura también ha de entenderse en su sentido estético más amplio, positivo y negativo: el lenguaje crea literatura incluso cuando su resultado no es sino un folletón, un libreto de opereta o un poema quinceañero. Pues las leyes lógicas de los procesos lingüísticos de creación y composición son independientes de que en las formas producidas se cumpla o no el concepto estético de literatura como arte. Lo que no obsta empero para que a menudo el conocimiento de las relaciones lógicas estructurales pueda ser de utilidad a la valoración estética. Con ello sólo se hace aún más patente que el lugar de la literatura en el sistema del arte viene condicionado por su lugar en el sistema del lenguaje, y por tanto, en el del pensamiento.

* Sobre la oposición entre «dichterische» y «dichtende», véase nota a pie p. 19.

CAPÍTULO 2

Fundamentos en la teoría del lenguaje

La fórmula conceptual «Literatura y realidad»

El tema fundamental de la lógica de la literatura no es al cabo sino el expresado en esa fórmula conceptual que, en forma explícita o implícita, subyace a toda consideración teórica sobre literatura: literatura y realidad. Este par de conceptos, asociados y contrapuestos en esa conocida fórmula de uso más o menos popular, merecen sin embargo que su oposición se defina con mayor precisión de la que en la práctica es habitual en las consideraciones acerca de la literatura.

En lo que atañe al concepto de realidad, ha de señalarse a título previo y preventivo que éste se ha tornado particularmente problemático en la perspectiva moderna de la lógica formal y las ciencias de la naturaleza; desde ambos campos podría alzarse una objeción a su empleo en el presente estudio, a saber, que ese concepto de realidad se utiliza aquí en el sentido que le daba un realismo ingenuo ya superado. Frente a tal objeción posible ha de recalcarse que aquí se utilizará exclusivamente en cuanto opuesto a literatura o relacionado con ella, y no en cuanto objeto y problema de la teoría del conocimiento, con lo que tampoco aparece en la perspectiva del realismo ingenuo. Como quedará claro en la exposición que sigue, el concepto de realidad así empleado no significa sino la realidad de la vida humana (naturaleza, historia y mundo del espíritu) en cuanto opuesta a lo que vivimos como «contenido» de las composiciones literarias, no significa sino el modo de ser de la vida en cuanto se diferencia del que la literatura crea y representa. Y no parece muy descaminado decir que, más allá de toda definición que pueda hacer la teoría de la ciencia, el fenómeno de la realidad emerge a la luz con particular nitidez precisamente de la determinación exacta de la diferencia entre esos dos modos de ser.

Así entendida, ¿qué significa esa fórmula conceptual? Algo de una cierta duplicidad: por una parte, que la literatura es distinta de la realidad, pero por otra, la afirmación aparentemente opuesta de que la realidad es el material de la literatura. Contradicción aparente, pues la literatura sólo es de otro

género que la realidad por constituir ésta su material. Sin embargo, apenas lo expresamos con la generalidad de una fórmula surgen las primeras dificultades y se anuncian las imprecisiones y discordancias contenidas en las formas tradicionales de considerar el problema. Dejemos a un lado la investigación puramente biográfica o sociológica sobre fuentes y contexto, lo que incluye también la novela en clave y los poemas sobre personalidades reales: de inmediato, la simple yuxtaposición de literatura y realidad en esa fórmula ya establece como si dijéramos a hurtadillas la referencia a la literatura narrativa y dramática, aunque nadie haya restringido expresa y conscientemente el concepto de literatura a ambos géneros. Y sin embargo, ya no está incluido o al menos no inmediatamente el tercer ámbito de lo que entienden por literatura tanto la poética como el sentir general, a saber, la lírica. De hecho, la relación conceptual que esa fórmula plantea sólo tiene pleno sentido referida a los dos primeros géneros, en tanto la lírica no ofrece materiales en que mostrarla. Si tal circunstancia no se ha convertido nunca en problema, se debe manifiestamente a que no se ha analizado con precisión lo que significan así reunidos esos conceptos, literatura y realidad. Y sin embargo el concepto de literatura sólo llega a plantearse en su pleno sentido, en absoluto unívoco, una vez aclarado el de realidad en cuanto se relaciona con ella, que es la cuestión que aquí se plantea. Tal aclaración es pues la tarea a que se dedica el presente trabajo.

En éste nuestro punto de partida, y como preludio al planteamiento del problema, es preciso remitirse a un testigo fundamental cuyas perspicaces intuiciones, sin ser aún fruto de reflexión pero por eso mismo más ilustrativas, han permanecido ocultas hasta la fecha: Aristóteles. Así, el hecho de que en su «Poética» sólo haya tratado épica y drama se achaca en general al carácter fragmentario de su obra, e incluso se ha llegado a suponer que si no menciona la gran lírica griega de los siglos V y VI es por ser poesía «cantada», es decir, acompañada por instrumentos musicales, y contarla en consecuencia como parte de la música[6]. Vamos a ver enseguida que Aristóteles sí menciona esa poesía cantada, en concreto el ditirambo, e incluso la pura música instrumental; pero justamente el contexto en que lo hace indica que no la cuenta como parte de la lírica, sino de la *ποίησις*, y que en cambio lo que nosotros entendemos precisamente por literatura lírica e incluso «poesía» en sentido propio no lo considera Aristóteles *ποίησις* de ningún tipo, y no lo juzga incluido en la «composición literaria» sino en otro ámbito de las «obras de lenguaje».

Relaciones que comienzan a aclararse cuando se atiende al hecho de que Aristóteles define el concepto de *ποίησις* mediante el de *μίμησις* y de que por tanto ambos comparten a su juicio idéntico significado. Dos circunstancias parecen haber impedido que se atendiera a este hecho: por una parte, el que se perdiera de vista el significado fundamental de ambos conceptos griegos, «hacer o producir», y por otra, el que se tradujera *μίμησις* por *imitatio* y se cargara así al término con el sentido de «copia posterior». Al darle a su obra

Mimesis como subtítulo *Dargestellte Wirklichkeit*, E. Auerbach rehabilitó a ese concepto proscrito dándole de nuevo su auténtico sentido aristotélico*. Pues una consideración más detallada de las definiciones de Aristóteles muestra que el matiz de «copia posterior» que ciertamente contiene su concepto de *μίμησις* es mucho menos decisivo que el sentido fundamental de presentar, hacer[7]. Dejan claro este extremo no sólo la identidad de significado entre mímesis y poiesis ya citada, de la que al punto se han de presentar testimonios, sino ante todo el significado preciso que Aristóteles da a la mímesis. Pues llama *μιμήσεις* (miméticas) a aquellas obras que tienen por objeto *πράττοντες*, agentes, personas que actúan, y por tanto *πράξεις*, acciones: «miméticas son epopeya, tragedia y comedia, así como las composiciones ditirámbicas y la mayor parte de las piezas de flauta y cítara»[8], a las que hay que añadir la danza porque ésta, con ayuda de ritmo y ademanes, «presenta caracteres, pasiones y acciones»[9]. Pero es una oración causal, situada algo más adelante, la que por primera vez confirma claramente que tales géneros artísticos, aunque desbordan el estrecho concepto de «artes de la palabra» por la inclusión de la danza y parte de la música instrumental, sin embargo son *ποίησις* por ser *μίμησις* [10]: «Como los *μιμούμενοι* (mimos, actores) presentan en escena a agentes, y éstos han de ser necesariamente nobles o vulgares...éstos han de ser o bien mejores o peores que nosotros, o bien iguales a nosotros»[11]. La consecuencia de la oración principal confirma la conclusión ya extraída de la identidad de significado entre mímesis y poiesis, es decir, que el acento del concepto mímesis no ha de recaer sobre el matiz de *imitatio* o copia posterior; éste sólo entra a formar parte del concepto en la medida en que sea la realidad humana la que brinda su material a la composición literaria que presenta y «hace» seres humanos, es decir, esencialmente la literatura dramática y épica cuyo análisis constituye el contenido de la poética de Aristóteles.

Pero son dos pasajes aparentemente anodinos los que arrojan aún más luz sobre la identidad de *ποίησις y μίμησις*, pues probablemente ponen al descubierto el fundamento de que en una obra titulada *Περί Ποιητικῆς* no se trate de aquello que nosotros designamos con el nombre de lírica. Aristóteles se asombra de que las gentes refieran la idea de «composición poética» (Dichten, *τὸ ποιεῖν***) únicamente a la métrica del verso, por ejemplo la elegíaca, aun

* «Realidad presentada» o «expuesta», o incluso «puesta ahí», que es la traducción más literal y la que más visible hace su relación con «hacer», «poner ahí». A lo largo de toda la obra «darstellen» y derivados se han traducido por «presentar» o «exponer» y los suyos, pero se ha evitado en todo caso «representar», traducción que aquí crearía dos graves equívocos: primero, con «vorstellen» o «Vorstellung», que se ha traducido por «representación (mental)» o «imaginación» según contexto, y segundo, con «Auffiihrung» o «Spiel», «representación» de una obra teatral.

** «Dichtung», traducido generalmente por «literatura», expresa propiamente la acción de «dichten», espesar, cuajar o hacer más denso. De ahí que en determinados contextos en que interesa resaltar el carácter del griego «poiein», de acción o proceso, haya utilizado «poesía» o

cuando la «obra de lenguaje» contenida en tales metros no sea mímesis en absoluto, como ocurre por ejemplo en el poema de Empédocles sobre la naturaleza: «al vincular la composición poética al metro, llaman épicos a poetas elegíacos, y dan el nombre de poeta por métrica y no por mímesis... Homero y Empédocles sin embargo nada tienen en común excepto la métrica (el hexámetro), razón por la que habría que llamar poeta a aquél, y a éste físico»[12]. En la palabra griega *φυσιόλογος* entra el término *λόγος*, y si ahora traemos aquí a colación otro pequeño pasaje de la *Poética* aparecerá claramente el sentido de diferenciar entre *ποιεῖν* y *λέγειν* (decir), entre *μίμησις* y *λόγος*; distinción que se refiere al hecho de que a juicio de Aristóteles el concepto de «poesía» se agota en la presentación y figuración de seres humanos que actúan, sin incluir una determinada forma de «enunciación métrica» por más «poética» que pueda ser. No es casual que el problema se le haga más acuciante con la «poesía narrativa». Aristóteles censura el que un autor épico hable «en primera persona» (*αὐτόν*) en lugar de presentar miméticamente personajes que actúan. «Un autor debe hablar así (en primera persona) tan poco como le sea posible, pues al hacerlo deja de ser *μιμητής*»[13]. Y alaba a Homero por ser el único autor épico que ha cumplido plenamente con esa ley de la *ποίησις*, hacer aparecer enseguida de una breve introducción a un hombre o mujer que hablan[14].

La exclusión del ámbito de la *ποίησις* de toda «literatura» no mimética (pues tratándose de Aristóteles el término debiera ir entonces entre comillas) puede tomarse como punto de arranque de su intuición de que una forma literaria que no «haga» (*ποιεῖ*) seres humanos que actúen o acciones, que no cree seres humanos ficticios, vivientes al modo de la *μίμησις* y no al de la realidad, radica en un terreno distinto al que hoy designamos como sistema de la literatura en conjunto. La investigación que sigue ha de mostrar la importancia y significado que tiene en la estructura lógica del sistema literario total y por tanto en la fenomenología de los géneros literarios esa distinción, que aquí estableceremos mediante los conceptos de literatura mimética o de ficción, por una parte, y literatura lírica por otra.

Si bien el concepto de *μίμησις* también conlleva implícita la fórmula conceptual «literatura y realidad», Aristóteles no llega a convertirla en tema explícito. Pero en la misma naturaleza de la cosa, aun implícita y sin llegar a hacerse consciente, está el que las poéticas más modernas que crean esa fórmula se sumen con ello sin pretenderlo a la definición aristotélica de literatura, es decir, la restrinjan como él a los géneros miméticos. Sólo en ocasiones aisladas se ha advertido que no se puede hablar de relación entre literatura y realidad en el mismo sentido cuando se refiere uno a la lírica que cuando se trata de literatura narrativa o dramática[15]. Y al no tomarse clara conciencia de

también «composición»(poética, literaria). Así, en los párrafos siguientes se ha de entender «poeta» o «poesía» como sinónimo de literatura, equivalencia que es precisamente el objeto de discusión. Respecto al adjetivo «poético», véase nota a pie.

ello en los fenómenos, tampoco se ha reflexionado acerca de por qué en el caso de la literatura épica y dramática tal relación es posible e incluso obvia, ni se ha pensado en qué sentido se podría calificar incluso de esencial. La ya tradicional tripartición del sistema literario en tres géneros yuxtapuestos en un mismo plano ha impedido tomar conciencia de una experiencia fenomenológicamente primaria, y por tanto, darle expresión teórica: a saber, la vivencia de cierta artificialidad en la inclusión de una novela o drama y de un poema lírico en un mismo concepto supraordinado, «la literatura».

Aristóteles achaca esa artificialidad a aquello que en su época era común a epopeya y elegía: la métrica, la versificación en dísticos. Poéticas y teorías literarias más modernas han hallado ese elemento capaz de aunar todas las formas de composición en un único arte, la literatura, en el material común a todas ellas, el lenguaje. Planteamiento ciertamente más general y fundamental que el de Aristóteles, pero también menos consciente del problema, y que por eso mismo no ha captado con precisión ni los problemas de la realidad ni los de la literatura. Pues como ya afirmábamos en la introducción es de hecho el material de la composición literaria, el lenguaje, lo que al cabo aclara esa fórmula conceptual, «literatura y realidad», e incluso hace así visible el sistema literario en conjunto.

Son diversas las tentativas de cierta importancia que se han hecho para entender el problema de la literatura a partir del lenguaje, pero no del lenguaje ya compuesto y en figura literaria, sino en tanto compone y figura: no un determinado tipo de lenguaje, el «literario», sino el lenguaje en tanto figurativo, poético, creador*. Hegel fue uno de los primeros en encarar, y enérgicamente, este problema, que encuentra concisa expresión en la frase de su estética antes mencionada en parte. Citada en su integridad reza así: «De lo que asimismo resulta que la poesía[16] es aquel arte particular en que al mismo tiempo comienza el arte a disolverse y alcanza para la conciencia filosófica... el punto de transición a la prosa del pensamiento científico»[17] Con esta afirmación de Hegel nos hallamos ya en un terreno de la teoría literaria que hemos de diferenciar del estético como ámbito específico de la lógica. Hegel penetra con gran perspicacia las relaciones antes expuestas cuando designa como material propio de la composición literaria no el lenguaje en cuanto tal, sino «la representación e intuición espirituales» [geistige Vorstellung und Anschauung]**, en relación con las cuales «el material mediante el que se dan a

* Me he permitido esta pequeña paráfrasis de la oposición entre «dichterische» y «dichtende», cuya traslación más directa sería entre «literario», lenguaje que adopta los rasgos de un tipo ya existente, y «literante», el lenguaje en tanto actor que crea letras, literatura. En lo sucesivo será el adjetivo «poético» el empleado habitualmente por «dichtende», acompañado o no de alguna precisión según lo requiera el contexto.

** Se ha traducido «Vorstellung» normalmente por «representación», y en algunos casos aislados por «imaginación»; cuando el contexto hace equívoco el término con «representación» teatral o pictórica, por ejemplo, se ha seguido el modelo de la traducción inglesa precisándolo como «representación mental».

conocer ya sólo tiene el valor de un medio de expresión del espíritu ante sí mismo, aunque sea un medio tratado artísticamente»[18]. Aquí separa Hegel con nitidez la faceta lógica de la literatura de su faceta estética, aunque luego no reflexione sobre el problema del lenguaje ni reconozca la dependencia recíproca entre sus funciones lógicas y gramaticales y sus funciones de creación y composición literaria. Pero lo que importa es el reconocimiento por su parte de que la literatura corre el peligro de disolverse como arte, y disolver con ello el entero sistema del arte, por formar parte del sistema general de pensamiento y representación, es decir, por el hecho de que «también fuera del arte la representación es el modo de conciencia más habitual»[19]. En esta afirmación ya aparece *el único* concepto de realidad que contiene el criterio de forma literaria y de las formas literarias: *la* realidad que existe en el modo de lo pensado, es decir, como objeto de representación y de toda clase de descripción. «El pensamiento –dice Hegel– sublima la forma de la realidad volviéndola pura forma conceptual, y aun cuando capte y reconozca las cosas reales en su particularidad esencial y su presencia real, no obstante con ello también eleva tal particularidad a elemento ideal general, el único en que el pensamiento se halla consigo mismo»[20].

La realidad «sublimada y convertida en pura forma conceptual» es la que puede construirse tanto en lenguaje poético, creador, como en el que no lo es, es decir, «en la prosa del pensamiento científico»[21]. No es difícil indicar lo que diferencia un paisaje pintado de uno real. Pero no es tan fácil captar el límite que separa una descripción literaria de un paisaje de otra que no lo sea (por decirlo deliberadamente con la imprecisión previa a toda distinción lógica). A diferencia de lo que sucede con un cuadro y su modelo, la representación literaria no se distingue de la otra, la «prosaica», por categorías como el material y la figura geométrica. Tampoco Hegel pone fácil la tarea de «discernir entre representación poética y prosaica»[22]. Pero sí se la facilita excesivamente a sí mismo cuando establece como criterio de tal distinción «la fantasía artística»[23]. Pues en modo alguno es ésta instancia en situación de impedir que el arte empiece a disolverse y alcance el punto de transición a la prosa del pensamiento «científico», es decir teórico. Es obvio de inmediato que tan indefinido concepto psicológico no es utilizable para establecer firmemente las estrictas relaciones lógicas que Hegel iluminaba en la importante frase antes citada, aunque desde luego sin analizarlas ni aclararlas satisfactoriamente. En su estética no desarrolla el anunciado concepto de realidad por el que debe orientarse el sistema literario, y por eso mismo tampoco piensa hasta el final el «modo de ser» de la literatura, que correctamente se entiende ya parte del sistema general de representación y pensamiento.

Pero simplemente como punto de partida éste es ya lo suficientemente importante como para retroceder hasta él, por así decir, a espaldas de teorías literarias más modernas que han seguido pensando en esa misma línea y tratan también la literatura como parte del sistema general del lenguaje. Esto vale en primer lugar para un discípulo moderno de Hegel, Benedetto Croce. Sin tomar a Hegel como punto de partida en este punto concreto, en su *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general* desecha en cierto modo por decreto los problemas que aquél alcanzaba a ver. Croce descarta cualquier riesgo de disolución de la literatura en «la prosa del pensamiento científico» gracias a una división que propone en el campo del conocimiento y sobre todo en el de su manifestación lingüística: la de un conocimiento intuitivo frente a otro teórico (lógico). El intuitivo es conocimiento de seres individuales aislados, el lógico, de lo general; con lo que el primero se cumple en imágenes y el segundo en conceptos, que, a la inversa, son lo que cada uno de ellos produce respectivamente. El conocimiento intuitivo y el lenguaje de imágenes a él subordinado, la expresión, se entienden así con la mayor amplitud concebible. Cada frase en la que describamos una cosa o suceso individual ya es una intuición y por tanto expresión. Pongamos por caso, hay intuición cuando decimos «este vaso de agua», en tanto «el agua» es un concepto abstracto[24]. Croce elimina lo conceptual del sentido de una expresión en cuanto ésta se refiera a un fenómeno individual y no a un concepto (en el que quedan comprendidos los casos individuales). Con tal punto de partida, de cuyos problemas no se trata aquí, es fácilmente comprensible que Croce tenga que calificar de intuición o expresión a toda enunciación literaria. Pues la literatura no describe conceptos generales, esto es, en ella no se trata de conocimiento teórico, sino que siempre describe únicamente fenómenos individuales e irrepetibles. Incluso «las máximas filosóficas que en una comedia o tragedia se ponen en boca de los personajes ya no tienen función de conceptos, sino de características de esos personajes: justamente del mismo modo que en una figura pintada el rojo ya no aparece como concepto del color rojo en el sentido del físico, sino como elemento que caracteriza a esa figura... una obra de arte puede estar llena de conceptos filosóficos... pese a ello, el resultado de la obra de arte es una intuición»[25], y por tanto, no es conocimiento teórico en absoluto.

Así como esto es indiscutible en la literatura dramática, ejemplo que escoge Croce en esta ocasión y en muchas otras de manera tan típica como sospechosa, sin embargo las posibilidades de aplicación de esa estética de la expresión se ven reducidas por el hecho de ser tan amplio el campo al que cabe aplicar esa forma de conocimiento intuitiva y expresiva. Ya que si se llama intuición y se incluye en el concepto general de estética a *toda* enunciación referente a fenómenos individuales, lo que afecta incluso a la ciencia histórica, entonces ya no queda ciencia específica del arte, es decir, en nuestro caso la literatura, y se viene abajo toda posibilidad de distinguir la «expresión» literaria de la que no lo sea. Desde el momento en que el enunciado «este vaso de agua», pronunciado pongamos en un contexto real, es una auténtica «intuición» tan buena como ese mismo enunciado en un contexto literario, ya no es posible reconocer la estructura de lo literario. Y como mínimo cabe preguntar, a la inversa, si es posible eliminar todo sentido «teórico» de un concepto

por más que el contexto pueda caracterizarlo como «intuitivo». Rickert toca este problema en una ocasión, sin referirse para nada a Croce, cuando en la introducción de su obra sobre el *Fausto* de Goethe planteà lo siguiente: «en obras de arte que consisten en palabras y frases ¿es posible separar el sentido artístico que se puede captar en ellas, como composiciones literarias que son, del sentido teórico que aparte de eso puedan expresar sus palabras y frases?»[26].

De hecho, si el lenguaje o por ser más precisos el contenido significativo del mismo se define de forma tan dictatorial y simplificadora como la de Croce, por medio del contexto en que aparecen palabras y frases, sigue sin resolver el problema de la posición de la literatura en el sistema general del lenguaje, tan perspicazmente captado ya por Hegel, pero por eso mismo sucede otro tanto con aquel problema de la realidad que específicamente atañe a la literatura. Ciertamente el contexto tiene una importancia decisiva en la definición de las formas y tipos de literatura, como hemos de ver. Pero tal importancia no puede venirle «de prestado», conferida por alguna clase de etiqueta arbitraria como el concepto de expresión, sino tan sólo desprenderse de una observación detallada de las funciones del lenguaje.

Tal forma de proceder se encuentra en el conocido libro de Roman Ingarden *Das literarische Kunstwerk*, que tomando como base la teoría de Husserl sobre el juicio, es decir, una teoría del conocimiento ontológica y fenomenológica, trata de separar la forma de ser de lo literario de la «prosa» de los enunciados de realidad. El problema de Hegel, a quien tampoco en esta obra se hace referencia, surge incluso con mayor nitidez que en Croce porque el sistema de representación, es decir, la referencia trascendental del acto de representar a una realidad de existencia autónoma, constituye asimismo la base del sistema del juicio. Así que al cabo tampoco Ingarden va más allá de etiquetar los fenómenos de pensamiento y lenguaje antes expuestos; y si Croce asignaba etiquetas conceptuales demasiado amplias, Ingarden concibe un criterio de diferenciación demasiado restrictivo, como lo es sin duda cuando el concepto de «obra de arte literaria» se aplica sólo a la literatura dramática y épica, cosa que se ajusta tan sólo a la terminología inglesa pero se da por supuesta a lo largo de toda la obra. De lo único de que se trata en ella es de comprobar el fenómeno y la vivencia de «enajenación de realidad» en esos géneros literarios. Sin embargo Ingarden se sirve para tal comprobación de un instrumento cognoscitivo que como mínimo demuestra poca fortaleza, el concepto de «cuasijuicio». Tal concepto procede de la doctrina fenomenológica de los «objetos intencionales»; no obstante, ésta diferencia entre objetos «intencionales» sin más y objetos «puramente intencionales». Esto último alude a la representación de un objeto real o ideal en sí mismo, o para ser más precisos, de un estado de cosas [Sachverhalt] que aún no ha llegado a ser objeto de un «juicio». De llegar a serlo, ello significa que «se traspone a... la esfera real del ser»[27], es decir, queda referido a un objeto o estado de cosas real. En ese caso lo que hay es ya un «auténtico juicio» cuya enunciación es verificable y que cumple la «pretensión de verdad». Esto significa que el estado de cosas definible mediante el juicio «no existe como estado de cosas puramente intencional, sino objetivamente, arraigado en una esfera del ser independiente de la del juicio»[28], tal como reza la definición fenomenológica de lo que llamaremos en adelante enunciación de realidad [Wirklichkeitsaussage] y definiremos en su momento. Entonces, las frases de que está compuesta una obra literaria (novela o drama) no son auténticos juicios, sino «cuasijuicios», definidos por el hecho de que no conllevan trasposición ninguna a una esfera real del ser. Los objetos literarios son puramente intencionales. No obstante, con ello no considera Ingarden exhaustivamente descrita la relación entre literatura y realidad. El hecho de que esta ultima sea la materia de la literatura se expresa así: «los correlatos de las oraciones se trasponen, según su contenido, al mundo real»[29]. Pero el carácter puramente intencional se mantiene gracias a la precisión de que «tal trasposición... no se hace al modo de lo completamente serio, sino que se lleva a cabo de una manera peculiar que tan sólo lo simula. Por eso los estados de cosas u objetos puramente intencionales se abordan sólo como si fueran realmente existentes, sin... quedar embebidos del carácter de realidad»[30]. Ingarden cree que son esas «afirmaciones con carácter de cuasijuicios» las que permiten «provocar la ilusión de realidad», ya que «conllevan una fuerza de sugestión que durante la lectura nos permite sumirnos en el mundo fingido y vivir como en un mundo propio, peculiarmente ajeno al real, y que sin embargo parece real»[31]. Sin embargo, remitir esa enajenación de realidad a las frases de que consta toda obra mimética no parece explicar satisfactoriamente el fenómeno. Al cabo no representa sino una explicación circular. Frases o enunciados de una novela sólo se constituyen en cuasijuicios por el hecho de aparecer en una novela. No es la frase con que Tolstoi comienza *Ana Karenina*, «todo andaba patas arriba en casa de los Oblonski», la que suscita por sí misma la ilusión de realidad. Pues sacada del contexto de una novela bien pudiera por su forma ser una información acerca de una realidad, por ejemplo si se hallara en una carta. Son otras funciones del lenguaje muy distintas las que hacen al mundo novelesco ajeno a la realidad, como veremos; para ser precisos, auténticas funciones que originan los fenómenos en cuestión. Llamar cuasijuicios a las frases de una novela o drama no afirma otra cosa que una tautología, a saber, que cuando leemos una novela o drama sabemos que estamos leyendo una novela o drama, es decir, que no nos hallamos en un contexto de realidad. Ingarden, pero no sólo él, desde luego, ha pasado por alto el factor decisivo que provoca «el misterioso logro de una obra de arte literaria»[32] que Aristóteles definiera como la mímesis de seres humanos que actúan. Ese malentendido aparece de forma palmaria en la tentativa de Ingarden de definir el fenómeno de la novela histórica, con el que ya no consigue que le cuadre de ninguna manera el concepto de cuasijuicio. En ese tipo de novela, opina, «nos acercamos un paso más a la enunciación de auténticos juicios»[33], pues se establece referencia a una realidad acreditada como tal, aunque no ex-

puesta: «los estados de cosas intencionalmente proyectados se superponen exactamente con los reales»[34]. De manera que la teoría literaria considera la realidad que constituye la materia de ese tipo de novelas, la realidad histórica acreditada, diferente por completo a la realidad que exponen todas las demás, como veremos detalladamente más adelante, con lo que se malinterpreta por completo el carácter novelesco de la novela histórica pero también el de toda novela. Y tal malentendido aparece aún más claro cuando este autor considera que sólo sería posible distinguir una novela histórica de la obra de un historiador científico sobre el mismo período mediante el criterio de los cuasijuicios, que entre ambas podría tener lugar una transición del cuasijuicio al juicio, y que por tanto de una novela histórica podría surgir un informe histórico científico. «Así (en una novela) el pasado hace mucho esfumado y aniquilado resurge ante nuestros ojos encarnado en estados de cosas ahora ya intencionales; pero no es el mismo pasado el que es objeto de juicio, pues falta aún el último paso, el que separa la formulación de un cuasijuicio de un juicio auténtico: la identificación, y lo que ésta conlleva, asentar los significados en la realidad de que se trate y ligarlos firmemente a ella con toda seriedad. La transición sólo se completa con el paso a unas observaciones científicas o una simple crónica, con las que se alcanzan ya auténticas enunciaciones de juicios»[35]. Es ciertamente arduo imaginarse una novela histórica conforme a esta descripción. Pero al menos deja particularmente claro que ese concepto de cuasijuicio no describe en modo alguno la estructura lingüística y literaria de la novela ni tampoco la forma específica de ese fenómeno, sino tan sólo una indefinida actitud psicológica del autor y la correspondiente del lector: las de «totalmente en serio» y «no del todo en serio», respectivamente; o lo que es igual, el modo de situarse ante una novela histórica (o un drama) es distinto que frente a la crónica de un historiador. Sólo una investigación de las funciones del lenguaje podrá mostrar que entre una y otro no puede haber nunca transición, y que la hacen imposible precisamente esos estados de cosas que «encarnan» el pasado, esas situaciones miméticas que Ingarden desatiende.[36]

Tanto la teoría de Croce como la de Ingarden sobre el material lingüístico de la composición literaria, y por tanto sobre la literatura, se resuelven en tautologías porque sólo en apariencia captan y describen la hechura del lenguaje que le permite constituirse en literatura. La única forma de averiguar las diferencias entre el lenguaje de la literatura y el de realidad es mirar no sólo *en* el lenguaje, en las «oraciones», sino también detrás o debajo. Sólo la estructura que entonces sale a la luz indica de qué manera se relaciona la literatura con la realidad, manera ciertamente diversa y variada. Sólo entonces la fórmula conceptual literatura y realidad se plantea en todo su sentido, no sólo referida a los géneros miméticos sino también a la lírica, de manera que tanto la fenomenología de la literatura como la de la realidad se iluminen y perfilen mutuamente. Esto ya insinúa la importancia que en tal investigación ha de tener el matiz de comparación contenido en esa equívoca fórmula. Precisamente

por ser la «representación» manifiesta en el lenguaje «también el modo de conciencia más habitual fuera del arte», como afirmara Hegel, *la constante comparación entre el lenguaje en funciones de composición literaria, entre el lenguaje poético y el que no lo es,* se nos brinda como instrumento metodológico con el que elaborar la estructura de la literatura, considerada en conjunto como un único fenómeno.

El sistema enunciativo del lenguaje

Concepto de enunciación *

Si esa comparación nos ha de permitir reconocer los criterios que caracterizan al lenguaje en funciones de creación literaria, al lenguaje poético, habrá que comenzar por estudiar en el que no lo es qué estructura es la que le distingue categóricamente de aquél. Con ello la lógica de la literatura queda caracterizada como una lógica del lenguaje literario que se funda en la teoría del lenguaje. Por tal razón es preciso iniciar ahora una investigación de mayor amplitud que empiece por apartar la vista del ámbito literario para ocuparse de la estructura del lenguaje, es decir, de lo que llamamos el *sistema enunciativo del lenguaje.*

En la primera edición de esta obra se daba por sentado con demasiada ligereza que el concepto de enunciación era parte obvia de la teoría del lenguaje; sólo investigaciones posteriores han puesto en claro que el fenómeno no se ha descrito apropiadamente hasta la fecha, si dejamos a un lado la lógica formal y su concepto de «enunciado», y que la teoría del lenguaje presenta como mínimo una laguna a este respecto, por más que se haya podido acercar ocasionalmente a su naturaleza. Pero por otro lado es absolutamente comprensible que tal laguna persista inadvertida en la teoría del lenguaje e incluso en lógica y gramática. Pues de hecho el fenómeno de la enunciación sólo se llega a hacer visible con nitidez a partir de la estructura lingüística de la literatura, y en particular de la narrativa. De la exposición que sigue se desprende que el relato épico o de ficción es quien proporciona los criterios decisivos para el

* A pesar de ser «enunciado» término consagrado en lógica, en toda la obra traduzco «Aussage» preferentemente por «enunciación». El término puede referirse tanto al producto (un enunciado) como al proceso (la acción de enunciar), al caso concreto como a la estructura y el sistema. Y así, no sólo es equivalencia más fiel de la ambigüedad de «Aussage» que la autora examina en los párrafos siguientes, sino que en una perspectiva más general «enunciación» parece el contrario adecuado a «ficción» para designar los dos sistemas principales del lenguaje, en torno a los que gira la obra. El término «enunciado», como sustantivo, se reserva por tanto como opción para designar una enunciación concreta y efectuada, sin excluir no obstante el uso de «enunciación» por otro tipo de razones, eufónicas, de claridad, etc. Al respecto también puede resultar de interés la extensa nota de autor número 148, a propósito de Wellek.

entero sistema literario, así como las razones de que así sea. Y se da el notable caso de que el análisis de la estructura literaria ayuda así a reconocer una pieza esencial de la estructura del lenguaje.

El uso habitual del concepto, o por mejor decir, del término «enunciación» en la teoría del lenguaje, la lógica y la gramática practicadas en lengua alemana hace necesario precisar terminológicamente en qué sentido se utiliza, aun a riesgo de decir obviedades sobre las que apenas hay equívoco en la literatura pertinente. Pero precisamente porque muchas veces la utilización de ese término en lógica se apoya en gran medida en una convención establecida ésta ha de conocerse claramente para evitar malentendidos en los términos, y por tanto en la cosa.

En lógica, ese concepto de enunciación se utiliza con el mismo significado que «juicio»; ya en la traducción del *Organon* de Aristóteles se intercambian ambos términos, que se supone deben traducir lo que aquél llamaba *λόγος ἀποφαντικός:* un discurso que puede ser verdadero o falso (lo cual, como observa Aristóteles, no es el caso de todo discurso, por ejemplo del que ruega). En general, el «discurso enunciativo» pasa a designarse más adelante como juicio predicativo con la forma «s es p», forma «simple» del juicio a partir de la cual se desarrolla la doctrina de todas las formas de juicio. Pero por ejemplo I. M. Bochenski en su libro *Lógica formal* utiliza exclusivamente el término «enunciación», adhiriéndose al «vocabulario de la lógica formal contemporánea»[37].

No obstante, de cara a la exposición que sigue me gustaría atenerme a la tradición antigua utilizando el término «juicio» [Urteil] como el correspondiente a la lógica y el concepto de «enunciación» [Aussage] como concepto de la teoría del lenguaje; a lo que he de añadir de inmediato que reservaré para la gramática el tercero de los conceptos que aparecerán aquí, el de «oración» o «frase»[Satz]. Para ello me fundo en la univocidad del significado de estos conceptos en el uso lingüístico alemán. Pues si bien el término juicio (iudicium) procede del lenguaje jurídico y sólo mediante la idea de juzgar una enunciación y dictaminar su verdad o falsedad se tornó término lógico, como tal resulta no obstante más preciso y unívoco que «enunciación». Decimos «juicio predicativo», o hipotético, apodíctico, etc., sin que esa palabra evoque en nosotros más significado que el lógico; el ámbito de la lógica permanece así cerrado. Otro es lo que sucede con el término «enunciación», que se extiende hasta alcanzar también la gramática, en donde a una frase asertiva o aseverativa se la designa también como enunciación u oración enunciativa. E incluso en cuanto concepto lógico conserva un cierto tono de incertidumbre en su significado; así Bochenski ha de recalcar expresamente que entiende «por enunciación algo expresado, el signo entendido materialmente, y no lo que significa»[38].

En efecto, en el concepto de enunciación resuenan como matices significativos la acción de enunciar y el resultado, lo enunciado, bastante más y con

efectos más perturbadores que los del juzgar y lo juzgado en el concepto de juicio. Ello encuentra ya expresión involuntaria en las mismas definiciones del juicio predicativo. Así, Kirchmann tradujo la frase de Aristóteles «*τοῦτων δὲ ἡ μὲν ἁπλῆ ἐσιν ἀποφάνσις, οἷον τὶ κατὰ τίνος ἢ τὶ ἀπο τίνος...*» como «los discursos [Reden] pueden ser o bien una simple enunciación, cuando enuncian algo de algo...o niegan algo de algo...»; y con ello queda claro que el mismo traductor que llama a la *hermeneia* «doctrina del juicio» no halla ninguna manera de incluir aquí la palabra «juzgan»[39]. En la expresión anterior es sólo a «los discursos» a los que se confiere capacidad activa de enunciación. Pero resulta llamativo y sintomático que Chr. Sigwart escriba: «Lo que ocurre cuando formo y expreso un juicio puede describirse en primer lugar externamente diciendo que enuncio algo de algo»[40]. Sin embargo esta formulación «psicológica» que incluye el acto de enunciación no desempeña luego papel alguno en la definición que Sigwart hace del juicio. Ese «yo enuncio» se deja luego de lado, y sólo es objeto de análisis el hecho lógico de que algo queda enunciado de algo, la estructura del juicio, es decir, la relación así establecida entre sujeto y predicado. «En todo caso hay dos elementos presentes: uno, lo enunciado, *τὸ κατεγορούμενον,* lo predicado; otro, aquello de lo cual se enuncia, *τὸ ὑποκείμενον,* el sujeto»[41]. Cierto es que Sigwart califica tal formula de «externa, tomada sólo del habla». Pero aunque luego proceda «psicológicamente», lo que a su entender significa considerar el juicio como lenguaje objeto –por utilizar el término de la moderna lógica formal–, como «enunciación que no atañe a las palabras sino a lo que éstas muestran»[42], con todo sus reflexiones transformativas se mueven en el marco de la relación «s es p» establecida por la fórmula del juicio. Pues a ésta le resulta indiferente que las variables «s» y «p» se sustituyan por palabras o por los estados de cosas que éstas designan.

Sin embargo aquí no se trata de discutir con esa antigua lógica del juicio, que por psicológica se malinterpreta a sí misma. Con el ejemplo de Sigwart sólo se trataba de indicar cuán fuerte es la tendencia de los términos «enunciado» y «enunciación», utilizados para el juicio predicativo, a abandonar el ámbito de la lógica y mudarse al del habla y el lenguaje que le rodea, manteniendo la fórmula «s es p».

El juicio predicativo «s es p» ha venido constantemente asociado a la oración, y la lógica a la gramática, porque la oración, y desde luego la aseverativa como su forma fundamental, formula lingüísticamente el juicio. De utilizar el término «enunciación» por «juicio», la oración aseverativa se designaría también como enunciativa, y se diferenciaría de las otras modalidades tales como las interrogativas, desiderativas, imperativas o exclamativas. En la oración aseverativa o enunciativa juicio y oración se amalgaman hasta la plena identidad: sujeto del juicio y de la oración son idénticos, como lo son los predicados de uno y otra. También Husserl afirma inequívocamente a propósito de la composición dual del juicio predicativo, hipokeimenon y catego-

roumenon, que «toda oración enunciativa ha de constar de esos dos miembros»[43]. Hay otras opiniones que se apoyan en concepciones distintas de juicio y oración. Así, H. Ammann no quiere que se entienda la oración enunciativa como mera formulación lingüística del juicio, con lo que también rechaza de manera implícita la equiparación terminológica de «juicio» y «enunciación». Ya que él no define el juicio como dualidad formal de elementos, sino como acto de atribución que remite a una conciencia que juzga. Pero en cuanto formulación lingüística una oración como «el pájaro canta» no es juicio en absoluto, porque no interviene ninguna conciencia que juzga, sino simplemente una oración aseverativa «que sólo puede pasar por juicio en tanto se equipare éste a oración (aseverativa, precisamente)»[44]. Y Ammann afirma: «la relación entre sujeto y predicado gramaticales no tiene aquí nada que ver con la que hay entre sujeto y predicado de un juicio, pues aquí no hay juicio alguno sino simples ropajes lingüísticos de un estado de cosas previamente encontrado»[45]..

No obstante, por más que difieran las concepciones y definiciones de juicio y oración, y por mucho que la terminología también sea muy adecuada para confundir los fenómenos, como ocurre con la equiparación o uso alternativo de juicio y enunciación, oración aseverativa y enunciativa, se pueden establecer dos hechos a los que no afectan tales divergencias y precisamente por eso indican el camino hacia problemas y relaciones de mayor alcance, en los que aún no se ha reparado lo suficiente, por lo que sé.

El primero de ellos es de menor importancia. Atañe a la relación ya mencionada entre lógica del juicio y gramática, y se trata del simple hecho de que ambas convergen si acaso en un solo momento lógico-gramatical: la oración aseverativa o enunciativa. A partir de ella teoría del juicio y de la oración se separan de nuevo y siguen cada una su propio camino. La teoría del juicio se ocupa de diferentes tipos de juicio aparte del predicativo; la de la oración se convierte en sintaxis y se ocupa de sujeto y predicado pero no en cuanto forma del juicio, sino en cuanto parte entre otras de la oración. Esto está muy próximo a la cuestión que Ammann plantea desde otro punto de vista, a saber, si esa convergencia de juicio predicativo y oración en la «oración enunciativa» no será sólo aparente, y si esa aparente coincidencia en la forma «s es p» no se deberá solamente a los nombres dados por la gramática a esos elementos de la oración, sujeto y predicado.

El segundo de esos hechos tiene que ver desde luego con la relación entre juicio y oración enunciativa, pero es mucho más pertinente en el problema que aquí nos ocupa. Se trata de la laguna que existe entre lógica y gramática en el problema de la enunciación, y que sólo puede venir a colmar una tercera disciplina, la teoría del lenguaje. Cuando Sigwart formulaba como definición del juicio «que enuncio algo de alguna otra cosa», estaba tocando sin saberlo el problema que corresponde a la teoría del lenguaje, pero sólo para dejarlo a un lado de inmediato al no incluir ya más ese «yo enuncio» en la discusión y limitar ésta a la tradicional fórmula según la cual «algo se enuncia de alguna otra cosa». Ahora bien, Sigwart, que a estos efectos representa a toda la lógica antigua, no necesita preocuparse de ese «yo enuncio», como tampoco la gramática, que sólo se ocupa de la oración enunciativa. Por otro lado tampoco la psicología ni la fenomenología tienen nada que ver con ese «yo enuncio», pues el significado del mismo en la definición antes citada no es el de un acto de conciencia, una actividad subjetiva; la definición se refiere al juicio, no al juzgar. Esto debe resaltarse, en particular a la vista de una observación de Husserl en *Erfahrung und Urteil* (Experiencia y juicio) en la que reprocha a la lógica tradicional «no haber puesto como sería preciso en el centro de sus consideraciones el juzgar en tanto actividad subjetiva, como servicio prestado por la conciencia, y haber creído que podía abandonarlo en manos de la psicología»[46]. Husserl plantea el problema del juicio en tanto actividad subjetiva, problema fenomenológico y no psicológico, según pretende, como alternativa necesaria a la teoría formal del juicio, en la que se dice expresamente que el juicio, como apofansis, «le viene dado al lógico antes que nada... en su forma lingüística como oración enunciativa»[47]. La alternativa que plantea Husserl, «la doble vertiente de la temática lógica», hace particularmente claro que en lo tocante al problema de la enunciación existe una laguna entre lógica y gramática que no puede colmarse mediante la fenomenología del acto de juicio, pero sí ocultarse mediante la designación del juicio predicativo como enunciación, dicho sea una vez más. Sin embargo la fórmula que ofrece Sigwart en su definición del juicio como enunciación, que aun sin quererlo él incluye un sujeto, llama la atención sobre una estructura en la que desde luego, esto ha de quedar claro, él no pensaba en absoluto al formularla. Ni que decir tiene que ese sujeto nada tiene en común con el sujeto lógico, el hipokaimenon, ni tampoco con el gramatical. No es el sujeto del enunciado, sino el sujeto de la enunciación, al que por otro lado sería falso designar como sujeto enunciativo si por tal se entendiese digamos la «actividad subjetiva» de juzgar o enunciar en que pensaba Husserl, ya que ésta es el carácter intencional trascendental de la conciencia*. En cambio lo que aquí hace su aparición es un concepto de sujeto que no corresponde ni a la lógica ni a la psicología, pero tampoco a la teoría del conocimiento, sino a la del lenguaje. Pues el problema de la enunciación es el problema del lenguaje mismo, como trataremos de mostrar en lo que sigue.

* «Aussage-Subjekt» se traduce por «sujeto de enunciación» o «sujeto enunciativo», a pesar de la precisión que aquí hace la autora. Primero, porque al hacerla ya queda claro qué es lo que no hay que entender por «aussagende Subjekt», cuya traducción también sería «sujeto enunciante o enunciativo»; segundo, porque el sentido que quiere dar al término es objeto de definición exhaustiva en toda esta parte de la obra, y por fin, por hacer el texto legible sin las farragosas y a veces equívocas construcciones a que da lugar «sujeto de la enunciación» en cuanto hay que añadirle por ejempo algún calificativo.

Hasta donde se me alcanza, sin embargo, ese problema no ha llegado a ser objeto de investigación en la teoría del lenguaje. La razón estriba por lo que parece en que ésta sólo ha dirigido su atención esencialmente en dos direcciones: al lenguaje como figura gramática y lingüística, y al lenguaje como comunicación o discurso. Con todo, hay que detenerse un instante en la teoría de la comunicación. Pues en ella aparece un concepto de sujeto que también corresponde exclusivamente al lenguaje, a la vida que habla, y no aparece en cambio ni en la gramática formal ni en la lingüística. Se trata del concepto de sujeto llamado con terminología radiofónica «emisor», y cuyo polo opuesto es el «receptor». Así, Karl Bühler dice en su *Sprachtheorie* (Teoría del lenguaje): «la palabra *yo* nombra a todos los posibles emisores de mensajes humanos, y la palabra *tú*, la clase de todos los posibles receptores en cuanto tales»[48]. Tal fórmula de la comunicación ofrece de inmediato un hecho, o al menos permite reconocerlo; a saber, que la teoría de la comunicación se diferencia de la teoría de la enunciación, y en qué. En tanto ésta última se plantea como teoría de la estructura del lenguaje, y en particular de la oculta, la teoría de la comunicación o del discurso sólo atañe a la situación de habla. Se muestra así que ese yo emisor de la comunicación es distinto del sujeto enunciativo del lenguaje, cuyo concepto opuesto tampoco es por tanto el tú receptor, sino el *objeto*. Lo que indica que cuando en el ámbito del lenguaje aparece una relación, o por ser más precisos una estructura de sujeto-y-objeto, la cuestión no es ni la oración gramatical, incluida la llamada oración enunciativa, ni tampoco la forma lingüística de la comunicación, sino únicamente el concepto de enunciación, que esa estructura describe. O lo que es igual, es la enunciación lo que se presenta a sí mismo como estructura sujeto-objeto. Ese concepto por tanto no es gramatical ni pertenece a la lógica del juicio, sino a la teoría del lenguaje, en tanto abarca el sistema de *todas* las oraciones, todas las modalidades de oración. No sólo la enunciativa, es decir, la aseverativa, sino también interrogativas, desiderativas, imperativas y exclamativas son enunciaciones[49]: *enunciaciones de un sujeto enunciativo sobre un objeto de enunciación*. Sea cual fuere el tipo de frase en que aparezca la estructura de enunciación, el objeto de enunciación es contenido enunciado. La frase de Sigwart «enuncio algo de alguna otra cosa» puede reducirse a «enuncio algo»; así transformada ya no es la descripción por lo demás mal formulada del juicio predicativo, sino que expresa la enunciación misma. Y significa que ésta lo es siempre de un sujeto sobre un objeto. Sólo esta fórmula de carácter estructural permite reconocer que en ella se describe no sólo un caso ni un tipo particular de enunciación, sino la totalidad de la vida que se manifiesta en lenguaje. Y si en este momento señalamos ya el único caso en todo el ámbito del lenguaje en que tal fórmula no es válida, a saber, la narración literaria, esa excepción no hace como se verá sino reforzar la validez de la fórmula para el restante ámbito del lenguaje, en el que se incluye también la lírica.

Definir enunciación como «enunciación de un sujeto enunciativo sobre un objeto de enunciación» sólo es posible mediante un análisis preciso del primero, el cual mostrará por qué toda la cuestión estriba en él y no en el objeto.

El concepto de sujeto enunciativo muestra ciertas correspondencias con el de sujeto de la teoría del conocimiento, el sujeto epistémico, pero le atribuye una serie de rasgos diferenciales que ciertamente no son accesibles a primera vista[50]. Esas diferencias se fundan en que la enunciación, como forma lingüística manifiesta en el sistema de oraciones, es más fija que el proceso de pensamiento y conocimiento. Precisamente por eso es fenómeno lingüístico y no epistemológico. Pero esto significa entonces lo que ya antes señalábamos, en qué sentido no debe entenderse como sujeto que enuncia al sujeto enunciativo, que no centellea con esa multiplicidad de facetas inherente al sujeto de conocimiento, o más en general, de conciencia; pues en éste caso, como ya se ha mencionado, hay un factor en el ámbito libre de la vida personal que permanece oculto incluso en sus abstracciones estructurales y admite ser interpretado de modos diversos, psicológico, intencional o trascendental. De manera que si bien el concepto de sujeto está pensado correlativamente al de objeto éste puede, no obstante, desaparecer en segundo plano, y presentarse así aislada la subjetividad específica del sujeto en cuanto tal; lo que ya se pone de manifiesto por ejemplo en el uso cotidiano del adjetivo «subjetivo». Ese mismo significado por así decir sin referencia, sin polo opuesto, es el que tiene ese adjetivo cuando Husserl habla de juzgar como actividad subjetiva, sin entenderlo en sentido psicológico, o cuando R. Ingarden habla de intencionalidad en las operaciones subjetivas de conciencia y pensamiento, cuyo resultado y correlato es precisamente la oración[51]. Así, Whitehead rechaza de plano la «jerga» del sujeto y el objeto porque le «recuerda demasiado al sujeto y predicado aristotélicos». Por eso también hace independiente al sujeto convirtiéndolo en «el objeto Yo entre los demás objetos, que se presenta a la experiencia cognoscitiva como punto de partida»[52].

Naturalmente no se trata aquí de discutir estas concepciones del sujeto epistémico en cuanto a su relación con las diferentes posiciones metafísicas o epistemológicas de los filósofos citados. Se las ha citado como ejemplos entre una multitud de ellas con el único fin de señalar la multiplicidad de facetas del concepto de sujeto de conciencia, en cuyo significado destaca ora ésta, ora aquélla, según la correspondiente teoría del conocimiento. Por el contrario, al sujeto enunciativo nos lo encontramos siempre en una situación mucho más estricta y fija: está fijada en la estructura enunciativa, en la que aquél siempre enuncia refiriéndose a su objeto de enunciación. La estructura enunciativa es una relación fija y legible entre sujeto y objeto. Su análisis sin embargo mostrará que su carácter y función se apoyan exclusivamente en el sujeto enunciativo, e incluso que el concepto de enunciación es idéntico a éste último, por cuanto sólo intencionalmente conlleva

un objeto de enunciación. Al mismo tiempo esto permite advertir un fenómeno a primera vista sorprendente, a saber, que toda enunciación lo es de realidad, de lo cual resulta un fundamento sobre el que determinar con exactitud la relación del lenguaje con la realidad, y por tanto, la de la literatura.

Partiremos de una sencilla oración aseverativa, p. ej. «El alumno escribe». El objeto o contenido de la enunciación expresado mediante esa oración aseverativa es un estado de cosas, a saber, que el alumno escribe. Pero tal estado de cosas, es decir, el contenido de la enunciación, modifica su carácter objetivo, ontológicamente real, según sea el sujeto enunciativo y el sentido en que se diga la oración. Si nos la encontramos en una situación de habla en la que por ejemplo el profesor dice «el estudiante escribe», el sujeto enunciativo es el profesor. El estado de cosas correspondiente al objeto de enunciación puede ser entonces una situación real, un alumno que escribe aquí y ahora. El sujeto enunciativo se hará notar por sí mismo si, por ejemplo, alguien dice pidiendo silencio «¡Silencio! ¡El alumno está escribiendo!». Pero ese sujeto enunciativo también puede enunciar o escribir en la pizarra esa oración en otro sentido, como ejemplo gramatical de lo que es una oración aseverativa, o como original a traducir a otro idioma. En tal caso el profesor resaltará menos en cuanto sujeto enunciativo; y el estado de cosas contenido en la enunciación ya no será una situación concreta, sino una circunstancia gramatical y lingüística. Si es éste el sentido en que el sujeto enunciativo expresa la oración, se hace de notar «subjetivamente» menos que en el primer caso. Y si la misma oración aparece en un libro de gramática, no parece haber ningún sujeto enunciativo perceptible, y en cualquier caso carece de toda importancia cuál sea su condición.

El ejemplo de esta sencilla oración aseverativa nos ha de permitir apuntar un esbozo previo de los problemas que conlleva el concepto de sujeto enunciativo, o lo que es igual el de enunciación. Cuando los diversos significados que puede adoptar el contenido de esa oración se explican, como es lo habitual, semánticamente a partir del contexto en que se encuentra o se pronuncia, nuestra atención se dirige al elemento estructural que por así decir produce relaciones contextuales. Los contenidos y sus contextos son infinitos en número, pues todo cuanto existe, cuanto se imagina o piensa, puede llegar a ser objeto de enunciación. Y como hemos de mostrar, del análisis del sujeto enunciativo resulta que el ámbito de la enunciación, infinito en cuanto a tema y material, puede reducirse en su totalidad a un sistema que cabe ordenar con ayuda de muy pocas categorías o tipos de sujeto enunciativo y por tanto de enunciación, en concreto, tres. Designaré a esas tres categorías que pueden distinguirse como sujeto enunciativo 1) *histórico*, 2) *teórico* y 3) *pragmático*.

Hay que entender el concepto de *sujeto enunciativo histórico* en un sentido preciso. Con él no se quiere significar un sujeto enunciativo «histórico» en sentido estrecho, por ejemplo, el autor de una obra historiográfica, sino que designa a un sujeto enunciativo cuya persona individual es esencial en aquello de lo que se trata. Lo que significa igualmente que una persona cualquiera que por

azar sea la que expresa un axioma matemático, pongamos por caso, no es un sujeto enunciativo histórico. Donde se puede aclarar mejor la hechura de éste es en las cartas, documento escrito que a diferencia de la comunicación oral es fijo y no varía al hilo de situaciones, finalidades y momentos diversos. El autor de una carta es un sujeto enunciativo, y siempre es de su persona de lo que se trata aun cuando el contenido sea predominantemente objetivo, porque la carta es una comunicación expresamente personal, dirigida de una persona a otra. El autor de una carta es siempre un sujeto enunciativo determinado, individual, y por tanto «histórico» en sentido amplio, por cuya persona nos interesamos, con indiferencia de que lo hagamos por razones privadas o más generales, «históricas» en sentido restringido. La carta es siempre un documento histórico que da testimonio de una persona individual, y no es preciso señalar que hasta la carta originariamente más privada puede llegar a utilizarse como documento histórico en sentido estricto, como fuente en cualquier tipo de investigación histórica; y una vez más, es indiferente que ésta dé más valor a la persona de su autor o a las circunstancias de la época y los sucesos que transmite. El autor de una carta es sólo un ejemplo de sujeto enunciativo histórico; otros próximos a él son los sujetos enunciativos de diarios, memorias, y en una palabra documentos autobiográficos de cualquier clase. La individualidad que define esencialmente al sujeto enunciativo histórico se deja sentir en el hecho de que éste aparece en forma de un Yo. Pero esto no quiere decir que por tal razón su enunciación tenga que ser de una marcada «subjetividad». La forma de primera persona no establece por sí misma relación enunciativa entre sujeto y objeto, y ni siquiera influye en ella, sino que ésta se halla sometida a otras leyes diferentes que radican en la misma esencia de la enunciación, de las que se dará razón más adelante. Veremos en efecto que la enunciación de un sujeto enunciativo teórico puede ser más subjetiva que la de uno histórico que se presenta en primera persona.

El *sujeto enunciativo teórico* se diferencia del histórico precisamente en la cualidad característica del mismo, ya que en este caso la persona individual que produce la enunciación no es cuestión ni viene al caso en absoluto. El profesor que expresa como ejemplo gramatical la oración «el alumno escribe» es un sujeto enunciativo teórico, en tanto que desempeñará las funciones de sujeto histórico cuando la oración refiera una situación en la que de hecho tome parte, y dependiendo del tono que le dé, incluso las de sujeto pragmático, como veremos enseguida. Un caso muy ilustrativo de las diferencias entre los dos primeros tipos, y también de los posibles casos límite, es el de una crónica histórica en sentido estricto, a la que llamaremos aquí historiográfica*. E incluso este término ha de entenderse en un sentido relativamente amplio, que engloba desde una obra científica de historiador hasta las noticias de periódico sobre la política del día, así como cualquier documento de la historia del arte o la literatura. Los autores de crónicas o exposiciones informativas de ese

* Utilizo el término para recoger la diferencia entre «historische» y «geschichtliche».

tipo son sin duda determinadas personas concretas, que firman con sus nombres y cuya individualidad es importante en relación con lo que exponen, es decir, una obra científica sobre historia o literatura. Sin embargo no son sujetos enunciativos históricos porque sus personas individuales no vienen al caso; el lector sólo toma el contenido objetivo, sin relacionarlo con el autor como en el caso de la carta. El autor de una obra científica sobre determinado objeto es también un sujeto enunciativo teórico. Si se llega a dar el caso de que se dirija interés hacia su persona, por ejemplo porque su vida o el partido que adopte sean importantes para juzgar su obra, como autor de ésta sigue siendo no obstante un sujeto enunciativo teórico, aunque éste venga ligado a una persona concreta cuya forma de ser pueda tener mayor o menor influencia en el objeto de enunciación. Otro tanto sucede, si bien con alguna variación, con el sujeto enunciativo de obras filosóficas. La particular individualidad del filósofo está ligada a su obra, justamente *su* filosofía, más estrechamente que la del historiador a la suya. La hechura particular de un filósofo es idéntica a la de su doctrina; su persona no está separada de aquélla, y por eso su nombre sirve también para designarla. En modo alguno puede hablarse aquí de influencia de las circunstancias del sujeto enunciativo sobre el objeto de enunciación en el mismo sentido que en el caso de un historiador científico.

La individualidad del sujeto enunciativo teórico disminuye en el mismo grado en que el objeto de enunciación aumente su carácter teórico, o para ser precisos, se vea más libre de influencias de aquél. El caso más puro de enunciación teórica es el de las formulaciones de una ley lógica o una ley matemática de las ciencias de la naturaleza. Por ejemplo, el postulado «las paralelas se cortan en el infinito» es de tal validez general «objetiva» que no parece haber ningún sujeto enunciativo: pues en la fórmula que expresa un postulado matemático no vienen al caso ni el sujeto enunciativo que la exprese o escriba en una ocasión determinada ni tampoco el matemático que la estableció por vez primera. Y sin embargo sí lo hay, pero no individual, sino general e interindividual, como corresponde a la validez general del objeto de enunciación; es decir, uno que significa todos los sujetos enunciativos posibles, ninguno de los cuales se distingue de los demás.

Consideremos ahora el *sujeto enunciativo pragmático*. Los dos tipos expuestos de sujeto enunciativo tienen en común que sus objetos de enunciación son estados de cosas que aparecen en forma de información o afirmación. Estos dos tipos de enunciación dominan la parte mayor con mucho de nuestra vida enunciativa: poco menos que toda la parte escrita del sistema enunciativo y la mayor de la comunicación oral. Constituyen la parte del sistema enunciativo que se suele llamar en sentido restringido «enunciación», tanto en el sentido gramatical de «frase aseverativa» o «declarativa» como en el otro, algo más amplio y ajeno a la gramática, de efectuar una «declaración» (por ejemplo ante un tribunal). (Y naturalmente dejamos aquí a un lado esa utilización del término, tan imprecisa como habitual hoy en alemán, para designar lo que «declara» o «expresa» una obra literaria o artística*). De ese significado estricto del concepto de enunciación quedan excluidas modalidades de oración como mandato, interrogación, exclamación y elipsis. Sin embargo, si se entiende enunciación en sentido estructural más amplio como enunciación de un sujeto enunciativo esos tipos de oración se incorporan también al sistema general. Como se verá más adelante, sólo así llega a ser posible describir completa y exactamente la estructura del lenguaje que subyace a toda nuestra vida pensante y hablante: la estructura sujeto-objeto.

Cabe así reunir en la categoría del sujeto enunciativo pragmático los tipos de frases que no corresponden al modo de la afirmación, esto es, que no son oración aseverativa: pregunta, mandato, deseo. El concepto de sujeto enunciativo pragmático se funda en que todos esos tipos de enunciación que aparecen en oraciones gramaticalmente diferentes tienen por igual una finalidad, se encaminan a lograr un efecto. El sujeto enunciativo que pregunta, ordena o ruega *quiere* algo en relación con el objeto de enunciación. Quiere que el estado de cosas contenido virtual o intencionalmente en la pregunta, orden o ruego se vea respondido, realizado o cumplido. El hecho de que además la pregunta, mandato o ruego haya que estar por su misma naturaleza dirigida a un receptor, mientras que la afirmación es independiente de éste, tendrá que ver con la cualidad comunicativa del lenguaje pero no con su estructura enunciativa.

La estructura sujeto-objeto de la enunciación.

Al referir en lo que antecede la totalidad de los enunciados posibles a esas tres categorías de sujeto enunciativo hemos sentado el fundamento a partir del cual desvelar el carácter de estructura sujeto-objeto no sólo de enunciados aislados, sino del sistema enunciativo en conjunto. Falta aún deducir y reconocer esa estructura a partir de tales categorías, lo que definido con mayor precisión significa que los conceptos relacionados con la estructura sujeto-objeto, los de subjetividad y objetividad y los adjetivos correspondientes «subjetivo» y «objetivo», no vienen dados por los tipos de sujeto enunciativo. Por ejemplo, por el hecho de que casi siempre aparezca en la primera persona gramatical el sujeto enunciativo histórico no se expresa ni se comporta necesariamente con más «subjetividad» que el teórico. Pero si es cierto que el sujeto enunciativo es correspondencia lingüística del sujeto epistémico o de conciencia, más fija y por ello descriptible con mayor exactitud, entonces las relaciones lingüísticas entre subjetividad y objetividad también se podrán fijar con mayor precisión que las epistémicas.

* En todos esos casos el alemán utiliza el mismo término, «Aussage», que viene siendo traducido por «enunciación» o «enunciado», y cuyo equivalente idomático podría ser en este caso concreto «declaración».

A fin de observarlas y comprobarlas, escojamos una serie arbitraria de enunciados de las tres categorías:

1. Soy profesor
2. ¡Qué dura es la vida!

} Sujeto enunciativo histórico

3. Napoleón venció en Jena en 1806.
4. Las paralelas se cortan en el infinito.
5. «¿Contamos hoy con una respuesta a la pregunta acerca de qué es lo que propiamente queremos significar con la palabra «ente»? En absoluto» (Heidegger)
6. «¡Oh, deber, de nombre grandioso y sublime!... ¿cuál es el de tu digno origen, dónde encontrar la raíz de tu noble ascendencia?» (Kant)

} Sujeto enunciativo teórico

7. ¿Puede usted venir a verme mañana?
8. ¡Déjame en paz!
9. ¡No se asomen a la ventana!

} Sujeto enunciativo pragmático

Como se ha indicado, estas oraciones están ordenadas según su pertenencia a cada una de las tres categorías de sujeto enunciativo. Pero la pertenencia a una u otra no nos indica qué tipo de polaridad sujeto-objeto estructura cada uno de estos enunciados *qua* enunciado. La oración aseverativa en primera persona de un sujeto enunciativo histórico, «soy profesor» (1) parece más objetiva que la retórica oración interrogativa del sujeto enunciativo filosófico, es decir teórico, que es Kant (6), que a su vez aparece más subjetiva que la de otro sujeto enunciativo teórico, el también filósofo Heidegger (7). La exclamación del sujeto enunciativo histórico (2) es sin duda más subjetiva que la prohibición, dotada como ella de signos de admiración (9), y la pregunta (7) es más objetiva que el mandato (8). Estos ejemplos debieran bastar para hacer ver que en la totalidad del sistema enunciativo, que consta de todas las modalidades de oraciones, no hay un sólo enunciado por cuyo grado de objetividad o subjetividad no quepa interrogarse. La relación polar entre sujeto y objeto se pone de manifiesto precisamente al comparar enunciados, uno de los cuales se demuestra más subjetivo u objetivo que otro. Sólo en la manifestación lingüística, en la oración formulada, aparece la relación que guardan subjetividad con objetividad y viceversa, sólo en ella la formulación subjetiva muestra ser menos objetiva, y a la inversa, la objetiva menos subjetiva, pudiendo alcanzar la gradación de menos y más un límite absoluto de objetividad en el caso (único) del postulado matemático formulado en una oración aseverativa.

Pues si el postulado revistiera la forma de pregunta, por ejemplo en boca del profesor –«¿Se cortan las paralelas en el infinito?», «¿Dónde se cortan las paralelas?»– la objetividad de la enunciación experimentaría un merma subjetiva correspondiente precisamente a la pregunta.

Al mismo tiempo este ejemplo toca ya otros dos aspectos del problema. En primer lugar, hay un fundamento para el hecho de que sólo se pueda alcanzar un límite absoluto de objetividad, pero no de subjetividad. La objetividad absoluta del enunciado matemático, que sirve aquí como paradigma de enunciación puramente teórica, tiene por sujeto la generalidad interindividual del sujeto enunciativo, que no es posible advertir como tal precisamente porque se esfuma en la generalidad de todo sujeto enunciativo concebible. A la inversa, en cambio, no hay ningún objeto de enunciación que pudiera esfumarse en una subjetividad absoluta de la misma, porque un sujeto enunciativo no puede plantear enunciación alguna sin un objeto; de manera que el objeto de enunciación permanece siempre visible por más subjetiva que sea la forma de aquélla. Este problema tiene importancia en relación con la estructura del poema lírico.

Por otra parte, donde más claramente puede leerse la polaridad de la estructura sujeto-objeto es en la oración aseverativa, la única en que, a la recíproca, esa polaridad tiene importancia. La oración aseverativa es asimismo la forma de enunciación cuya polaridad sujeto-objeto se ve menos afectada por lo «expresivo», por la irrupción emocional del sujeto enunciativo. Aspecto éste que precisamente caracteriza en común a todos los tipos de sujeto enunciativo y por tanto de enunciación que hemos reunido bajo el epígrafe «pragmático»: oraciones interrogativas, imperativas o desiderativas. Cuando Heidegger (ej.5) reviste con la forma de una pregunta, tan retórica como se quiera, su enunciado teórico «hoy no contamos con una respuesta a la pregunta acerca de qué es propiamente lo que queremos significar con la palabra «ente»», el sujeto enunciativo sigue siendo teórico precisamente porque la pregunta es retórica, pero con esa forma consigue un tono digamos apremiante que infunde un matiz pragmático al carácter teórico del enunciado. En el ejemplo de Kant, tomado de la *Crítica de la razón práctica*, ese aspecto apremiante es aún más marcado y el sujeto enunciativo teórico casi se convierte en pragmático, porque la pregunta se dirige al deber personificado y aunque sea retóricamente aguarda una respuesta por su parte. Precisamente por eso la pregunta kantiana presenta un matiz más subjetivo que la de Heidegger. Estos dos ejemplos de oración interrogativa nos indican que esa polaridad sujeto-objeto no es únicamente estructura de las oraciones aseverativas, en las que predominan el sujeto enunciativo teórico y el histórico, sino también de las incluidas en la categoría pragmática. Hay oraciones interrogativas, imperativas y desiderativas más y menos subjetivas. Pero simplemente por hacerlo, el sujeto enunciativo que interroga, ordena, ruega o desea ya interviene más en cuanto tal sujeto que el de la oración aseverativa.

Esa estructura bipolar sujeto-objeto nos permitirá ahora dirigir la mirada a ulteriores elementos estructurales de la enunciación, y nos llevará directamente a ver que ésta es siempre enunciación de realidad. Si tal afirmación parece problemática e incluso impugnable, y equívoco el concepto de realidad que en ella aparece, un análisis más preciso establecerá no obstante que de hecho esa estructura de enunciación es la única que aclara la tan discutida relación entre lenguaje y realidad, y con ello también la de ésta con la literatura. Se hará patente así algo crucial en relación con nuestro asunto, a saber, que lo que proporciona el criterio decisivo de ordenación de los géneros literarios no es el concepto mismo de realidad, sino el de enunciación de realidad. Por tanto permítasenos ahora definirlo.

Partiremos de un texto bien documentado, un pasaje de la carta de Rilke a Lou de 4 de Diciembre de 1904:

> Entre el tintineo de diez campanillas se prosiguió por un largo paseo de tilos... el trineo dobló un recodo y ahí estaba, la plaza de armas, y a los lados, rodeándola, las alas del palacio. Pero allí, donde cuatro peldaños trepaban pesados y con esfuerzo de la nieve de la plaza a la terraza, donde esa terraza, cercada de una balaustrada con jarrones, parecía prepararse a dar paso al palacio, allí no había nada, nada sino un par de matorrales hundidos en la nieve, y cielo, un cielo gris, estremecido, de cuyas primeras sombras se desprendían copos, y caían.

Este pasaje consta de una serie de oraciones aseverativas en las que no aparece un sólo pronombre personal; pues es en tales oraciones donde más claramente se puede mostrar la estructura de la enunciación. Además, una carta es texto particularmente apropiado porque en ella nos las habemos con un sujeto enunciativo individual, histórico. Así pues, planteemos una afirmación que de entrada puede parecer tautológica: las cosas y fenómenos naturales descritos en esas oraciones han sido así y han estado allí «realmente» por aparecer escritos en una carta probadamente auténtica y porque su autor no las describe como fantasía o sueño, sino como algo «realmente» vivido y visto en esa forma. Afirmación que a la inversa conlleva la de que, *independientemente de ser o no descritas,* las cosas estaban presentes y se comportaron así. Por ejemplo, Napoleón vivió en tal y cual momento e hizo tal o cual guerra independientemente de que algún documento haya informado de ello. A la inversa nosotros, la posteridad, sabemos que Napoleón vivió y dirigió guerras porque tales documentos se presentan como documentos de realidad, históricos, y están acreditados como tales, al igual que el paseo en trineo de Rilke se presenta como suceso que realmente tuvo lugar por aparecer descrito en una carta, testimonio documental de la realidad.

Estos ejemplos podrían inducir al error de hablar de enunciación de realidad tan sólo cuando se trata de documentos de ese tipo, es decir, cuando el objeto de enunciación es una realidad empírica o bien, en el caso de enunciados teóricos, algún abstracto objeto «ideal». En este sentido, naturalmente que también sería enunciación de realidad la formulación de un postulado matemático, de modo que podríamos decir que en todos aquellos casos en que se atribuya a un estado de cosas realidad del género que sea, sensorial o supra-sensorial, material o espiritual, la enunciación acerca del mismo podría llamarse enunciación de realidad. No obstante, el carácter de enunciación de realidad no se funda en la realidad del objeto de enunciación. De ser así surgirían al punto dificultades y la definición se perdería en la imprecisión. Y basta para que así fuera el hecho de que el concepto de realidad subyace a toda concepción y determinación posible, física, epistemológica, ontológica o metafísica, y la definición que hemos de probar, la que hace de toda enunciación enunciación de realidad, tropezaría con muchos casos que no encajarían. En efecto, ya se iría al traste simplemente en cuanto el objeto de enunciación fuera uno probadamente «irreal», por ejemplo un sueño, una fantasía o una mentira. Pero el hecho de que sin embargo incluso una «enunciación de irrealidad» siga siendo en toda circunstancia enunciación de realidad se funda en que el factor decisivo al respecto no es el objeto de enunciación, sino el sujeto. *La enunciación es siempre enunciación de realidad porque el sujeto enunciativo es real, en otras palabras, porque sólo se establece enunciación merced a un sujeto enunciativo verdadero, real.* Al concepto de realidad así planteado no subyacen ya concepciones epistemológicas que pueden ser diversas, sino que ha de entenderse en un único y unívoco sentido que se funda en el del sujeto; o por ser más precisos, que sólo vale para el sujeto en ese preciso sentido. Sólo una vez aclarado el concepto de realidad que atañe al sujeto enunciativo puede aclararse la estructura de la enunciación como enunciación de realidad, lo que supone asimismo poder someter la relación sujeto-objeto a un análisis completo, es decir, que incluya precisamente esa independencia del objeto respecto a su ser enunciado antes planteada.

Pero en último término no hay más que un criterio que demuestre la realidad del sujeto enunciativo: *que podemos plantear la pregunta por su posición en el tiempo,* incluso en aquellos casos en que a resultas del carácter de la enunciación no pueda darse una respuesta determinada, o ésta carezca de toda importancia. Esto se ve con sólo echar un vistazo a las tres categorías de sujeto enunciativo, histórico, teórico y pragmático. Está claro que las tres conllevan ya el elemento realidad, que subyace a todas como fundamento constituyente. Si aquí no se ha planteado antes es debido a que sólo con su ayuda puede fundamentarse el carácter de enunciación de realidad de toda enunciación. El sujeto enunciativo histórico es naturalmente quien más fácil y directamente responde a la pregunta acerca de su posición en el tiempo, precisamente porque en su caso se trata de un sujeto individual cuyas enunciaciones, por ejemplo

cartas o memorias, se pueden fechar; fechas que por mor de la existencia individual de ese sujeto enunciativo son de interés, y en determinadas circunstancias, importantes. En cuanto a la enunciación teórica, la diversidad de tipos de sujeto enunciativo, o lo que es igual, de grados de objetividad que en ella caben, conlleva que en principio siempre pueda plantearse esa pregunta por su posición en el tiempo pero también que sea más o menos susceptible de respuesta, y mayor o menor la importancia de ésta. Por ejemplo, si la fecha es importante en las noticias de periódico, en cambio en un manual o una obra especializada la fecha de su elaboración sólo es importante de cara a saber si está algo anticuada, o escrita bajo el influjo de alguna determinada corriente ideológica de su época. En el caso de la enunciación teórica pura la pregunta acerca del tiempo en que se sitúa el sujeto enunciativo cae en vacío, por así decir, lo que se sigue necesariamente de su absoluta «impersonalidad», de su generalidad interindividual que significa cualquier sujeto enunciativo concebible pero ninguno determinado. En lo que atañe al sujeto enunciativo pragmático, el de las oraciones interrogativas, imperativas y desiderativas, sin duda esa pregunta también es posible, pero carece de importancia por una razón distinta y prácticamente opuesta. Pues siempre es en el presente, en el aquí y ahora, cuando alguien pregunta, ordena o ruega, y por lo mismo, las oraciones correspondientes son preferentemente habladas, si es que no exclusivamente, y salvo en forma de preguntas o ruegos retóricos no aparecen jamás en la escritura, a no ser la literaria.

Con definir la realidad del sujeto enunciativo y por tanto la enunciación de realidad mediante su posición en el tiempo sólo hemos extraído uno de los componentes del sistema de coordenadas espaciotemporal que describe la realidad como realidad espacial y temporal, y a la inversa, la realidad espacial y temporal como realidad, que es lo que aquí más hace al caso. No es preciso discutir aquí que el tiempo está vinculado al espacio y viceversa. Pero sea cual fuere el modo en que espacio y tiempo se entrecrucen desde el punto de vista de la física, en lo que concierne a la definición de realidad el tiempo y la vivencia del mismo son el componente decisivo, antes que el espacio. La vivencia espacial está asociada al aquí y ahora de la percepción y acaso a la representación de recuerdos o proyectos. Pero en cuanto pasamos a cualquier realidad histórica ésta se estructura ya cronológica y no topográficamente, es principalmente el tiempo la medida que la define. Como factor de realidad vital el tiempo es ciertamente abstracto, pero más poderoso y definitivo que el espacio; es más existencial, si se prefiere la expresión. Y está claro que sólo se podrá definir la realidad de un elemento estructural del lenguaje como el sujeto enunciativo mediante la coordenada temporal del sistema espaciotemporal. Precisamente por eso el sujeto enunciativo ocupa una posición intermedia en cuanto a grado de abstracción entre el sujeto agente y el epistémico. La realidad del sujeto de la acción tiene en el espacio condición tan necesaria como el tiempo, y la pregunta acerca del dónde es tan importante como la referida al

cuándo. Por contra el sujeto del conocimiento, orientado a los fenómenos abstractos, es independiente de tiempo y espacio, e incluso cuando se manifiesta en forma de sujeto *de enunciación* de tipo teórico no planteamos la pregunta, o lo hacemos sólo respecto a determinados aspectos.

La posibilidad de preguntar por su posición en el tiempo caracteriza como real al sujeto enunciativo, lo que no significa, dicho sea una vez más, sino que toda enunciación lo es de realidad. Y precisamente en ello se funda la estructura sujeto-objeto que moldea la enunciación y con ello nuestra vida lingüística enunciativa. Pero esa estructura a su vez testimonia que el sujeto enuncia algo *del* objeto, fórmula que significa que el objeto «es», independientemente de que sea enunciado o no. Y el análisis que antecede ya hacía ver que tal independencia no es sinónimo de realidad del objeto, o mejor dicho, de realidad determinada de ésta o aquélla manera. No es necesario discutir que una ley matemática «es» independientemente de que sea enunciada, así como una cosa o suceso real también es, independientemente de que se enuncie o no algo de ello. A este respecto sólo hay un caso que exige aclaración para evitar malentendidos; justamente, aquél en que el objeto de enunciación no tiene o no parece tener más ser al margen y con independencia de ser enunciado: una fantasía o una mentira. Para aclarar tal caso no necesitamos traer a colación el concepto de realidad o lo que es igual de irrealidad, porque como determinación del ser es problemática y puede interpretarse de diferentes maneras, como ya se ha expuesto. Pero entonces ¿qué pasa con un estado de cosas fantaseado o mentido que, evidentemente, no «es» con independencia del sujeto enunciativo que fantasea o miente, sino que por así decir es producido por él? El criterio no puede ser la particular hechura del objeto de enunciación en sí mismo. Pues ésta puede ser comprobada, y verificado el estado de cosas fantástico o mentido; es decir, cabe preguntar por su verdad o falsedad, procedimiento que no atañe a la estructura enunciativa sino únicamente al contenido enunciado. Y en el tipo de relación sujeto-objeto lo importante es el sentido en que el sujeto enunciativo enuncia. Para el que fantasea sin conciencia de hacerlo, el objeto fantaseado es tan independiente de su enunciación como el objeto empírico cuya existencia puede comprobarse. Podría decirse que «cree» en su existencia, como por ejemplo en el plano religioso hace el creyente respecto a la existencia de Dios o los misterios de Cristo. En cuanto al sujeto enunciativo que miente, es ciertamente consciente de que el estado de cosas por él enunciado «no se corresponde con los hechos» y es invención suya; pero en cuanto sujeto enunciativo «lo presenta» como algo que «es», y por tanto, como estructuralmente independiente de su enunciación.

La estructura sujeto-objeto que funda el carácter de enunciación de realidad de toda enunciación encuentra cierta correspondencia y confirmación en la ontología y la teoría ontológica del conocimiento elaboradas por Nicolai Hartmann, a las que por tal razón aludiremos brevemente. Hartmann se dirige expresamente contra la teoría idealista del conocimiento, que se apoya en

un tipo de relación entre sujeto y objeto conforme al cual aquello a lo que el conocimiento apunta, el ente como lo llama Hartmann, es únicamente «objeto» del sujeto epistémico, y por tanto no tiene más que una forma de ser inmanente a la conciencia. Pero el conocimiento, señala Hartmann, se diferencia de otros procesos de conciencia como representación, pensamiento o fantasía precisamente en que apunta a algo que trasciende a la conciencia, en que «el ser de su objeto no se agota enteramente en serlo para una conciencia». «Sólo hay conocimiento de lo que en alguna ocasión «es», y desde luego, independientemente de que sea conocido o no»[53]. Por así decir, Hartmann tiene el valor de remitir el problema del conocimiento al terreno del realismo natural, a la actitud natural de la conciencia para la cual «el mundo en que vivimos, el que hacemos objeto nuestro al conocerlo, no es creación de ese conocimiento», cosa que el idealismo presupone y hasta expresa en su forma más extrema, la de Fichte, «sino que persiste independientemente de nosotros»[54]. Y a continuación expresa Hartmann una idea obvia para toda visión sin prejuicios, a saber, que el ente que existe con independencia de todo conocimiento del mismo sólo llega a tornarse objeto de conocimiento *si* se le hace tal; lo que sólo como formulación es tautológico, pues el hecho epistemológico que señala es bien auténtico. Ya hemos expresado nuestra opinión de que la situación epistemológica tiene exacta manifestación legible en la estructura de enunciación y por tanto en el sistema enunciativo del lenguaje. Si el proceso cognoscitivo consiste en «devenir objeto el ente»[55] y es justamente por eso por lo que el conocimiento toma conciencia de la realidad del ente, de su existencia independiente, entonces la fenomenología de la enunciación puede aportarnos alguna luz al respecto, puesto que en ella tal proceso puede leerse en forma manifiesta. La independencia del objeto de enunciación, o por ser precisos y atenernos además estrictamente a las definiciones de Hartmann, la independencia del ente devenido objeto de enunciación respecto a este proceso es aún más indiscutible que la independencia del objeto epistemológico respecto al suyo de devenir conocido. El conocimiento en cuanto tal es un proceso problemático que ha sido problema capital de la epistemología; y contra al realismo ontológico de Hartmann podrían esgrimirse teorías del conocimiento fenomenológicas, por ejemplo, o de diversos idealismos trascendentales. En cambio la enunciación es un estado de cosas formalizado firmemente en los diferentes tipos de oración, y que así no plantea el problema de su origen y condición como sucede con el conocimiento. Se trata de una estructura sujeto-objeto cuya subjetividad u objetividad pueden confirmarse con exactitud en cada caso particular. A modo de resumen podemos definir pues la esencia de la enunciación de realidad diciendo que *lo enunciado es el campo de experiencia o de vivencia del sujeto enunciativo*[56], lo que no es sino otra forma de expresar que entre sujeto y objeto de enunciación existe una relación bipolar: la descripción de Rilke de un paseo en trineo se nos presenta en un documento histórico en el que, por ser tal, creemos; y por eso tiene carácter de realidad, es decir, por eso lo vivimos como vivencia del yo que ahí enuncia.

Si hemos conseguido señalar cómo toda enunciación lo es de realidad, de un sujeto enunciativo real, podríamos arriesgar ya la afirmación subsiguiente de que *el sistema enunciativo del lenguaje es la correspondencia lingüística del propio sistema de la realidad.* Nos encontramos en éste cuando activa o pasivamente, hablando y escribiendo o leyendo y escuchando, nos movemos en el sistema enunciativo. Pero este paso del lenguaje, de la enunciación de realidad a la realidad misma, parece exigir que se aclare una vez más qué sentido se da aquí a esa relación entre lenguaje y realidad así planteada. Pues aunque la enunciación de realidad como fenómeno lingüístico no se haya discutido hasta la fecha al tratar el problema, la relación entre lenguaje y realidad sí ha sido objeto de discusión y muy corriente desde hace mucho, desde la misma Antigüedad. Hasta donde se me alcanza, empero, siempre ha sido la palabra únicamente, como sustancia del lenguaje, la que se ha puesto en relación con la realidad entendida de éste o aquél modo; lo que ya conlleva limitarse a la palabra que designa cosas, al «nombre» en sentido amplio. A propósito de la corrección o incorrección «natural» de las denominaciones, *ὀρθότης τῶν ονοματικῶν* , ya el *Cratilo* de Platón trata la cuestión de si las cosas tienen denominaciones que les vengan de su naturaleza o bien éstas son convenciones establecidas arbitrariamente, «creadas entre unos cuantos». El hecho de que ya en Platón y en el pensamiento de épocas posteriores las palabras no significaran meras denominaciones, sino que entre palabra y cosa viniera a insertarse la abstracción del concepto, no supuso sin embargo ninguna diferencia decisiva en el modo de referir lenguaje a realidad y compararlo con ella. Entre los elementos de la realidad sensorial y espiritual, cosas y estados de cosas, y los del lenguaje, palabras y oraciones, siguió resultando una relación de designación o incluso de copia e imagen, según las diversas concepciones.

El lenguaje como espejo o imagen que copia la realidad: tal relación ora afirmada, ora rechazada, todavía constituye el problema en esa obra que tan grande influencia ha llegado a ejercer, el *Tractatus logico-philosophicus* de Ludwig Wittgenstein. En él se designa a los elementos de realidad o «mundo» («la realidad en su conjunto es el mundo») como «hechos», y los elementos del lenguaje, como «proposiciones» u oraciones [Satz]. Por vía del concepto de «imagen lógica» se describe «la proposición como imagen de la realidad» (p. 62). Wittgenstein concibe la proposición «al igual que Frege y Russell, como función de la expresión que contiene», y fundamenta esa teoría de la imagen copia afirmando: «Ya que conozco el estado de cosas que presenta [la proposición] si la comprendo», y «La proposición nos comunica un estado de cosas, por tanto debe tener una dependencia esencial de éste. Y tal dependencia consiste justamente en ser su imagen lógica»[57].

No se trata aquí de discutir los conceptos de Wittgenstein, por ejemplo la dificultad de ese concepto de imagen lógica que queda sin explicar. Se ha hecho referencia a Wittgenstein tan sólo porque la teoría de la imagen copia se expresa en él con un grado extremo de abstracción, lo que pone en claro que

por así decir subterráneamente se entiende al lenguaje como «substancia», existente en sí y por sí misma de igual modo que la realidad; o para ser más precisos, como substancia que sólo así entendida se pone en relación con la realidad y se compara con ella. Pues es una perogrullada decir que el modo de ser del lenguaje es diferente al de la realidad y está sometido a otras leyes que las de ésta, entendida como realidad física espacio-temporal. Como ser intelectual, el lenguaje comparte tal modo de ser con el pensamiento y los «objetos ideales» que éste produce, y así, también el modo habitual de cotejar éste con la «realidad». Pero el lenguaje, a diferencia de los productos y el proceso del pensamiento, es una forma intelectual «sensorialmente perceptible», como sucede con los productos del arte, una forma intelectual audible en sonidos y que se puede leer y escribir en letras; por eso, y sobre todo porque además presenta estructuras mucho más fijas, perfiladas y de probado origen histórico, fue posible estudiarlo como una particular «substancia intelectual» de una «materialidad espiritualizada» por así decir, dando origen a una ciencia del lenguaje en forma de fonética, lingüística y gramática. Ahí radica posiblemente la causa de que haya sido siempre el plano puramente lingüístico del lenguaje, y aun éste considerado en lo esencial sólo como palabra, el que se cotejara con la realidad atendiendo a sus funciones de relación y copia, ésta última más o menos problemática. Wittgenstein se remite incluso a los jeroglíficos egipcios para respaldar su teoría: «Para comprender la esencia de la proposición, pensemos en la escritura jeroglífica, que copia los estados de cosas que describe. Y de ella surgió la escritura alfabética, sin perder lo esencial de la copia en imagen».

Tal como se tratará de analizar aquí, el concepto de enunciación establece otra relación entre ésta y la realidad, de modo que «el lenguaje» no se entiende como conjunto de palabras u oraciones que sólo cabe comparar entonces con una realidad distinta que reflejan, sea concreta o intelectual, sino como enunciación, entendida como estructura sujeto-objeto que ha llegado a hacerse fija y se «relaciona» con lo enunciado. Con ello se precisa el concepto de realidad, que en particular se ve así libre de esa indefinición que en él persiste cuando se aplica a aquéllo a lo que se refiere la enunciación, ya se entienda ésta como palabra o como oración en cualquiera de sus modalidades. Dicho sea un vez más, si se puede demostrar que toda enunciación lo es de realidad éste término no caracteriza ya al objeto sino al sujeto de la misma, de modo que ni siquiera un objeto «irreal» de enunciación menoscabaría el carácter de enunciación de realidad de la misma.

Describir como sistema enunciativo el lenguaje no poético, ajeno a la composición literaria, nos sirve como necesaria base de comparación para definir y describir los géneros literarios, esto es, el sistema de la literatura. Pues para no dar pie a ningún equívoco ni tropezarse con los ya existentes ha de recalcarse una vez más que este sistema y la ordenación de géneros que conlleva

no debe fundarse más que en el funcionamiento del lenguaje poético, del que compone literatura, ni remitir a ninguna otra cosa. Lo que significa que hay que estudiar la posición de la literatura en el sistema enunciativo del lenguaje y respecto a él. Así, la condición de «arte del lenguaje» de la literatura se funda en que la relación entre lenguaje y realidad de la que partíamos se retrotrae a la que existe entre literatura y enunciación de realidad en el sentido antes definido. Y a partir de las diferencias discernibles en esa relación se definirán los géneros lírico y de ficción, así como las formas especiales del relato en primera persona y la balada.

CAPÍTULO 3

El género mimético o de ficción

Observación preliminar: el concepto de ficción literaria[58]

La fundamentación teórica del carácter mimético de la literatura épica (narrativa) y dramática debe venir precedida por un excursus acerca del concepto de ficción literaria. Pues los conceptos «ficción» y «ficticio», aplicados como son a los fenómenos más diversos, por lo común se entienden en un sentido más o menos aproximado incluso en las ciencias de la literatura, por ejemplo en el de «hallazgo» o «invención» literaria. A lo que hay que añadir que la lengua inglesa ha venido a aumentar la imprecisión del término y de su empleo, al utilizar *fiction* en lugar del antiguo *novel* para designar la novela, pero no el drama. Tanto más necesario se hace pues definir con exactitud ese concepto metodológico de las ciencias de la literatura, y en cuanto tal, deslindarlo de sus restantes usos y significados.

El término alemán *Fiktion* se deriva del latino *fingere*, con varios significados sumamente diferentes que van desde «dar forma, modelar o componer», pasando por «formar una idea o imaginarse», hasta «fingir o tramar un engaño». Si examinamos los significados que ese verbo y sus adjetivos y derivados han tomado en las lenguas vivas de la Europa occidental* alcanzamos una definición bastante aproximada de lo que se entiende por ficción literaria y, sobre todo, de cómo debe entenderse en el contexto de una teoría de la composición literaria como la que se desarrolla en las páginas que siguen. *Fingere* es el italiano *fingere*, el francés *feindre*, el castellano *fingir*, el inglés *to feign* y el alemán *fingieren*, y eso significa que el verbo latino conserva en sus formas modernas exclusivamente el significado de «exponer algo con falsía, simular, imitar», entre otros sinónimos. Los correspondientes substantivos, *finta, feinte, feint* o *Finte*, se han formado de acuerdo con ese significado. Otro es lo que sucede con el substantivo latino *fictio*. En las lenguas vivas éste ha tomado tanto el sentido peyorativo como el opuesto del verbo *fingere*, pero de tal modo que éste último, el que significa la función de creación de formas, domina siempre sobre el peyorativo. Y al menos en francés sucede como en alemán que junto a *feint* o *fingiert* (fingido) se ha

* En este párrafo se ha añadido la referencia al castellano, que la autora no utiliza.

formado para el significado positivo el adjetivo *fictif* o *fiktiv* (ficticio), más corriente incluso que el sustantivo ficción en la teoría del arte.

Pero con esto se complican las relaciones. ¿Qué significa esa diferencia entre fingido y ficticio, qué, por ejemplo, que en una novela o drama no hablemos de personajes fingidos, sino ficticios? Y en general ¿qué sucede con las figuras imaginarias del arte? ¿Hasta donde son aplicables los conceptos «ficción» y «ficticio», y a qué? Desde la *Philosophie des Als Ob (Filosofía del Como-Si)* de H. Vaihinger (1911) se suele explicar la ficción mediante esa fórmula del «como si», es decir, mediante la estructura de lo fingido. Esto es aplicable a las ficciones científicas –matemáticas, físicas, jurídicas, etc.–. La matemática cuenta con puntos inextensos y la física con el espacio vacío como si existiesen tales figuras; y el jurista, con casos supuestos como si hubiesen sucedido de hecho. La definición de ficción como estructura del tipo «como si» se sirve del subjuntivo, que expresa lo fingido, y así tiene que hacerlo*. En el uso de la lengua, los conceptos de fingido y ficticio se aproximan bastante. Los puntos matemáticos, en cuanto fingidos, son también figuras ficticias. Y en el uso cotidiano ficticio y ficción tienen el significado de irreal, imaginado.

Pero nuestra cuestión es si las «ficciones estéticas», como las llama Vaihinger, si las formas del arte se han de definir mediante la estructura del «como si». Comprobémoslo en las artes figurativas. Se podría decir que en las pinturas de Terborch los tafetanes por ejemplo están pintados de forma que parezca como si fuesen reales, y en cualquier caso, ésa es la intención de tal tendencia artística fuertemente realista. No obstante, incluso ahí es ya dudoso que aun formas artísticas tan realistas puedan describirse mediante la estructura del «como si». La concepción que la Antigüedad tenía del arte apreciaba las cerezas de Zeuxis porque los gorriones las tomaron por auténticas, en tanto para los modernos se alcanza el límite del arte allí en donde interviene un elemento de engaño, por ejemplo exponer algo inanimado como vivo, fingir que es tal, como en los museos de figuras de cera. Las obras de las artes figurativas, o para ser más precisos, lo representado en ellas no es una ficción en el sentido del «como si». Pero entonces hay que diferenciar lo ficticio de lo fingido. Se pone así de manifiesto que en el terreno del arte lo ficticio sólo rige en literatura y no en la artes figurativas; pero la ficción literaria sin embargo no tiene la estructura del «como si». ¿Qué es lo que ocurre? ¿Por qué no llamamos ficticio a un retrato de María Estuardo, ni a la María pintada, ficticia, pero sí a su figura en la tragedia de Schiller, mientras por su parte la reina de Escocia objeto de una exposición histórica sí es la reina real, es decir, la significa? ¿En que se funda el hecho de que no llamemos ficticia a un persona retratada con el mayor parecido realista, y sin embargo sí a una figura novelesca o dramática por más surrealista que sea? Vaihinger y sus sucesores, como E. Utitz entre otros, hablaban equivocadamente de personajes novelescos y

* «Como si fuese...» . En alemán se trata de uno de los tipos de conjuntivo (nuestro «subjuntivo»), al que se refiere la autora en el original.

dramáticos como «personajes fingidos», por lo mismo que Vaihinger naufragó en su intento de definición de la ficción estética por no recoger en el concepto de ficción la diferencia entre fingido y ficticio, es decir, por haber entendido la ficción exclusivamente como estructura del tipo «como si». Pero Schiller no dio forma a su María Estuardo como si fuese la real. Si no obstante la percibimos como figura ficticia, si otro tanto sucede con cualquier mundo novelesco o dramático, no se debe a una estructura del tipo «como si», sino de otro que podríamos llamar «como» [als]. En una ocasión Theodor Fontane ofreció sin querer esta misma definición de la ficción literaria: «Una novela... debe contarnos una historia que nos creamos», y con ello quería significar que debe hacer que ante nosotros «un mundo de ficción aparezca como realidad por un instante...» Surgida de un talante naturalista (con ocasión de una reseña de *Ahnen* de G. Freytag en 1875[59]), esta definición involuntaria y por así decir ingenua acierta, y acaso no por azar sino precisamente por serlo, con el modo de ser de la ficción literaria, así épica como dramática. Un modo de ser que «aparecer *como* realidad» expresa en tres palabras. Significa que la apariencia de realidad es producida, y más allá de las intenciones de Fontane eso significa que lo es incluso cuando se trate de un mundo dramático o novelesco tan irreal como se quiera. Mientras pasamos el rato sumidos en ellos, también los cuentos se nos aparecen como realidad, pero no como si fueran realidad. Pues el «como si» contiene en su significado un aspecto de engaño, y por ello, de referencia a la realidad, que se formula como subjuntivo precisamente porque la realidad «como si» no *es* la que pretende ser. En cambio parecer «como real» es apariencia, ilusión de realidad, y eso significa enajenación de realidad, o ficción. Pero ese concepto de ficción en el sentido de parecer «como» real sólo lo cumplen la ficción dramática y la épica (el relato en tercera persona), así como la cinematográfica. Y si nos preguntamos por qué ahí y sólo ahí se produce tal aparición «como» real, la respuesta es ésta: porque se produce apariencia de vida. Y ésta sólo se produce en el arte a través de la persona de un yo que vive, piensa, siente y habla. Las figuras de novelas y dramas son personas ficticias por estar modeladas como un yo, como sujetos ficticios. Pero de todos los materiales artísticos sólo el lenguaje puede producir apariencia de vida, esto es, de una persona que vive, siente, piensa, habla o se calla. Y del hecho de que su proceder en la literatura narrativa es mucho más complicado que en la dramática da buena muestra la estructura del relato épico, que por eso llamamos ficción y pasamos a describir a continuación.

Ficción épica (Narración en tercera persona)

La narración de ficción y sus síntomas

Si comenzamos la descripción del sistema literario por la narración en tercera persona, esto es, la ficción épica, ello tiene sus razones, fundadas en la

teoría del lenguaje. La definición que iguala ficción épica a narración en tercera persona no comprende el conjunto de la literatura narrativa, en la que se incluye también la narración en primera persona. Pero más adelante se hará ver que ésta no es ficción en el sentido en que aquí la definimos, a nuestro entender, su sentido exacto en la teoría del lenguaje y de la literatura. Pues como se desprende de la sección anterior el concepto de ficción no se cumple simplemente con las notas del concepto «invención» o «hallazgo», de modo que un yo narrador inventado y en esa medida «ficticio» no satisface el concepto de ficción. Y, para describir la literatura, la teoría del lenguaje tampoco puede empezar por aplicarse a la estructura de un yo que narra, sino a la de la narración en tercera persona, única que en sentido exacto es *de ficción*. Pues la narración de ficción es la que ocupa una posición decisiva en el sistema de la literatura y en el del lenguaje, la divisoria que separa el género mimético o de ficción del *sistema enunciativo* del lenguaje. De ahí que la estructura de la narración de ficción sólo pueda hacerse potente mediante su constante comparación con la de enunciación, la estructura sujeto-objeto cuyos rasgos fundamentales se han expuesto más arriba. En referencia a la primera edición de este libro ha de señalarse que ahora se ha eliminado por completo el concepto de narración histórica, que entonces aún se alternaba con el de enunciación como punto de comparación de la narración de ficción. Las razones para tal eliminación se desprenden de las modificaciones en la estructura de la obra.

Partiremos de un texto novelesco adecuado a nuestros propósitos, el comienzo del *Jürg Jenatsch* de C. F. Meyer:

> El sol de mediodía permanecía inmóvil sobre la cima desnuda, rodeada de canchales, del Julierpass en la región de Bünden. Las paredes de piedra ardían refulgentes al filo de sus rayos hundidos a plomo. A veces, cuando se levantaba algún nubarrón apelotonado y se alejaba sobre ellas, los paredones montañosos parecían acercarse, congregarse, hoscos e inquietantes, y ahogar el paisaje... en mitad de la cima, donde ésta se ensanchaba formando el paso, se alzaban a derecha y a izquierda del camino de herradura dos columnas rotas que hacía ya más de un siglo porfiaban en desafiar al tiempo.

El lenguaje de este pasaje novelesco muestra la misma estructura lógica que el de la carta de Rilke (p. 38). Está configurado de modo que separado de su contexto no se podría reconocer en absoluto como pasaje de una novela, y tanto menos en este caso, ya que el Julierpass de Graubünden nos resulta una realidad geográfica conocida. El pasaje está construido de modo que podría proceder de un documento histórico, un diario, la relación de un viaje o una carta, tal como sucede con la descripción del paseo en trineo de la carta de Rilke. Si se nos presentara este pasaje aislado podríamos entender la cima pelada bajo el sol del mediodía del Julierpass, en la región de Bünden, como

campo vivencial del sujeto que relata, y a éste como sujeto histórico. Mas si lo leemos con conocimiento de que es el comienzo de una novela, por tanto de que acabamos de entrar a un escenario novelesco, nuestra vivencia de lector es de un tipo bien diferente. Lo más característico es que desde ese mismo momento prescinde del carácter de realidad. Y esto, por más que el escenario descrito sea una realidad geográfica conocida, y aunque en buena medida se nos «haga presente» con los medios de la descripción literaria para ofrecer un cuadro visible. Pero simplemente por saber que acabamos de empezar a leer una novela esa descripción no nos transmite ninguna vivencia de realidad. Una vez más, ésta podría parecer una afirmación tautológica, en nada diferente a la mencionada más arriba a propósito de ese «cuasijuicio» al que es inherente el elemento de lo «no del todo serio». Pero aquí nos hallamos precisamente en un punto crucial de la auténtica lógica de la literatura, como creemos poder decir y demostrar detalladamente en lo que sigue. La vivencia de enajenación de realidad tiene una causa lógica muy determinada, o epistemológica en sentido amplio, la cual encuentra expresión gramática y semántica en unos fenómenos muy determinados de la narración de ficción, como mostraremos en los siguientes apartados. Si también este comienzo de la novela *Jürg Jenatsch*, que en nada se distingue desde un punto de vista puramente verbal de una posible descripción histórica, suscita la vivencia de enajenación de realidad, ello no tiene su origen en lo narrado, sino en el «narrador», al que aquí aún llamaremos así al estilo tradicional. Pues es por saber que estamos leyendo una novela y no la relación de un viaje por lo que, sin ser conscientes de ello, no referimos el paisaje descrito al narrador. Sabemos que no hemos de captarlo como campo vivencial de éste, sino de otras personas cuya aparición aguardamos: personas ficticias, los personajes de la novela.

> «Entonces resonaron a lo lejos...los ladridos de un perro. Allá arriba, en... la ladera, un zagal bergamasco se había estado echando la siesta. Entonces se levantó de un salto...se colocó firmemente la capa por los hombros y con brincos temerarios se lanzó riscos abajo a reunir el rebaño, que se perdía como una serie de puntitos blancos en lo hondo... y el mediodía ardía en una calma cada vez más sofocante... al cabo apareció un caminante... Entonces alcanzó las dos columnas romanas. Allí se desembarazó de su morral... Apenas lo pensó sacó un portafolio de piel y comenzó a dibujar fervientemente las dos venerables ruinas en una hoja blanca. Al cabo de un rato observó con satisfacción la obra de sus manos... apoyó una rodilla en tierra y tomó con precisión las medidas de tan notables columnas. «Cinco pies y medio», dijo para sí «¿Qué anda haciendo usted, espionaje?», atronó a su lado una potente voz de bajo.»

Veremos luego por qué en este fragmento la oración «Apenas lo pensó sacó un portafolio de piel» es la única que proporciona la auténtica prueba de que realmente nos las habemos con una novela y no por ejemplo con una ví-

vida descripción de un testigo visual, es decir, con un documento histórico. Pues tal prueba interviene en la demostración de los fenómenos fundamentales que ponen de manifiesto la diferencia categórica entre narración de ficción y enunciación.

Decir que son los personajes novelescos, o más en general épicos, quienes hacen que una pieza narrativa sea tal parece aceptado como hecho tan banalmente obvio, tan puramente tautológico, que ninguna teoría de la narrativa se ha detenido en él. Pero ese hecho demuestra no serlo tanto cuando además se toma en consideración otro, a saber, que los personajes novelescos son *ficticios*. Pues sólo esto franquea el paso hacia la estructura de las ficciones literarias, épicas o dramáticas, que desde el punto de vista de la estructura lógica de la literatura pasan así a oponerse a la lírica como formas de un mismo género, el de ficción, y se revelan categóricamente diferentes de aquélla. Pero es sólo la ficción épica, no la dramática, la que revela todos los fenómenos que pueden permitir demostrar esto plena y concluyentemente. Pues sólo el problema de la narración permite señalar todas las relaciones que distinguen ficción de realidad, lógicas y epistemológicas, por un lado, y gramaticales y semánticas por otro. Sólo en la literatura narrativa y no en la dramática vive y trabaja el lenguaje en su totalidad, sólo en ella puede mostrarse qué significa que el lenguaje produzca una vivencia de ficción y no de realidad. Es decir: sólo se puede elaborar la estructura lógica de la ficción mediante la diferencia entre enunciación y narración de ficción.

El pretérito épico

Decíamos que en nuestro ejemplo, el comienzo del *Jürg Jenatsch*, es la expectativa de la aparición de personajes la que hace que lo descrito aparezca ya de antemano como ajeno a la realidad, lo que quiere decir que no aparece como campo vivencial del narrador. Pero esto no hace sino apuntar a una vivencia imprecisa que tenemos al leer literatura narrativa en tercera persona, ya se trate de Homero o de un folletón cualquiera. Y también se podría plantear la objeción de que, con todo, hay novelas narradas de una forma muy «subjetiva», novelas en las que el narrador aparece como «yo» o «nosotros», se dirige a los «queridos lectores» y cosas por el estilo. Sólo se puede llegar a responder a ésas y otras objeciones una vez aclaradas por completo esencia y función del «narrador» desde el punto de vista de la gramática y de la teoría del lenguaje, cuando haya quedado fundamentada la vivencia psicológica de enajenación de realidad que se produce en la lectura.

A tal fin hemos de buscar en la teoría del lenguaje algún fenómeno del narrar que pueda brindarnos esa prueba con el máximo rigor, y tal que los restantes fenómenos narrativos admitan sin objeciones ser explicados y desarrollados a partir de él. Existe un fenómeno así, y no es de extrañar que tenga

que ver con el verbo, y por tanto con el problema del tiempo: el tiempo verbal. En la oración, en el habla, es el verbo el que decide el «modo de ser» de personas y cosas, presenta su lugar en el espacio y el tiempo y por tanto en la realidad, y declara su ser y no ser, su seguir siendo y su no ser ya, o todavía. «Entre el tintineo de diez campanillas se prosiguió por un largo paseo de tilos... el trineo dobló un recodo y ahí estaba, la plaza de armas», informa Rilke en la carta de 4 de diciembre de 1904 antes citada, y nosotros sabemos al leerla que ya había dado ese paseo antes de esa fecha, que la escapada invernal a Oby, en Suecia, ya es para entonces cosa del pasado: pues nos informa de ello en pretérito. «El sol de mediodía permanecía inmóvil sobre la cima desnuda, rodeada de canchales, del Julierpass en la región de Bünden. Las paredes de piedra ardían refulgentes...» También esta descripción está narrada en pretérito. Y por eso, dicen gramáticos y teóricos de la literatura, el autor épico relata su historia como cosa pasada, o al menos como si ya hubiera pasado. En lo esencial no se ha ido más allá de la idea, tantas veces citada, que Goethe sostiene en su célebre discusión con Schiller acerca de literatura épica y dramática en diciembre de 1797, a saber, que «el dramático (mimo) presenta los acontecimientos plenamente presentes, el épico (rapsoda) los expone como cosa plenamente pasada». Y aun cuando nuestra vivencia al leer una novela, o a Homero o *El cantar de los nibelungos*, nos permita advertir que hay algún problema con esa acción épica pasada o pensada como pasado, con eso tampoco se va más lejos de la modificación que ya hiciera Schiller a la afirmación de Goethe: «el arte de la composición literaria fuerza también al autor épico a hacer presente lo pasado». Y así, se ha venido saludando el frecuente uso del presente histórico como algo aparentemente ajustado a esa idea de conjurar «presencia», de «hacer presente». Idea que ya Schiller cargó señaladamente del sentido temporal asociado al término «presente» al utilizar esa expresión como antítesis de «pasado»*. Pero ese valor temporal asociado al «hacer presente» se ha exagerado precisamente a cuenta de las teorías sobre el presente histórico, como expondremos en detalle más adelante; sobrevaloración que corresponde a un supuesto del que jamás se ha dudado y que no puede sino confirmarla, a saber, que lo narrado en género épico se entiende pasado y como tal se expone

* La connotación a que alude la autora también *está presente* en las lenguas romances, aunque acaso más olvidada. «Gegen-wart» tiene la misma estructura que el latín «pre-sente», que reúne un valor temporal de «ahora» con otro de «presencia», «estar ahí». En general he traducido el verbo «ver*gegenwärtigen*» y el sustantivo «Ver*gegenwärtigung*» por la expresión «hacer presente», que mantiene la misma duplicidad que el alemán. He de hacer dos observaciones: primero, señalar explícitamente la diferencia con «presentar» en el sentido de «exponer», como traducción de «darstellen», que en ocasiones puede generar equívocos. Y segundo, recordar el sentido que el castellano añade al término «presente», «ofrenda» o «regalo»; sentido que no considero en absoluto ajeno al problema que la autora quiere tratar, los rasgos distintivos del uso literario de la lengua, y que en ciertas frases de la obra puede dotar a la expresión «hacer presente» de resonancias curiosas.

porque viene narrado en la forma gramatical del pretérito. Pues lo que jamás se ha discutido ni dudado es si el pretérito pudiera no ser expresión de un suceso pasado en alguno de los ámbitos de manifestación del lenguaje. Por eso nunca ha podido describirse satisfactoriamente la forma épica de narración, y siempre han quedado sin resolver problemas gramaticales y lingüísticos como el del «discurso indirecto libre [erlebte Rede]*». Pero de hecho el cambio de significado que la narración de ficción imprime al pretérito, un cambio que de entrada pudiera parecer paradójico, es precisamente el que demuestra con todo rigor el carácter ficticio de la narración, o dicho de otro modo, lo que aclara el hecho de que el «yo épico», como se le suele llamar, no sea un sujeto enunciativo. *Y ese cambio consiste en que el pretérito pierde su función gramatical de designar lo pasado.*

Para demostrarlo hemos de empezar por dejar clara la función gramatical del pretérito**. No todas las definiciones realizadas de ese tiempo verbal son aprovechables para nuestros propósitos. No nos basta aquí con definir el imperfecto, por ejemplo, mediante su relación o falta de relación con el presente, mediante un «punto de referencia» sito en el «pasado» y a partir del cual se avanza, todavía en el pasado, como hacen H. Paul y O. Behaghel[60]. Pues en esa definición del imperfecto (aoristo) y de los tiempos verbales en general falta algo esencial, que los aclara a partir de un plano más hondo que el meramente gramatical. Hasta donde he podido comprobar revisando gramáticas alemanas y extranjeras, la única que descubre ese elemento esencial es la del antiguo gramático alemán Christian August Heyse, cuya *Deutsche Grammatik* destaca por deducir en la medida de lo posible formas y leyes gramaticales a partir de relaciones correspondientes a la lógica del juicio. Su explicación de los tiempos verbales fue lo primero que me hizo dirigir la atención al verdadero origen de la diferencia categórica entre enunciación y narración de ficción, por más que el propio Heyse, como todos los demás gramáticos antes o después de él, no haya advertido tal diferencia.

Mientras Paul y Behaghel sólo hablan de la relación de los tiempos verbales con el presente, en Heyse el concepto de presente gana en profundidad, al

* Se ha traducido «erlebte Rede» como «discurso indirecto libre»; la expresión «estilo indirecto libre» es también legítima, aunque menos habitual. La fórmula alemana significa literalmente «discurso vivido». Traducimos asimismo como «discurso (o estilo) directo» e «indirecto» el alemán «(in)direkte Rede».

** En la traducción se ha sustituido en general «Imperfekt» por «pretérito», excepto cuando el contexto exige «imperfecto». En alemán los posibles valores de pasado se reparten entre imperfecto, perfecto y pluscuamperfecto, careciendo de indefinido y anterior; los pasados «reales» o indicativos son los dos primeros, imperfecto y pretérito perfecto, cuyas funciones sin embargo no coinciden con las del castellano. Otras diferencias se derivan de la que hay entre las estructuras del conjuntivo alemán y el subjuntivo castellano, que afectan por ejemplo al imperfecto de indicativo: «Mañana iba yo a traducir este libro (si no fuera por...)». Conviene que el lector lo recuerde en lo que sigue, pues en ocasiones la lógica del lenguaje planteada en el texto puede parecer más bien lógica del idioma (alemán), que trasladada al castellano resulta chocante.

añadirse al mismo lo siguiente: «presente, o instante presente al sujeto que habla»[61]. A partir de ahí Heyse llega a definiciones mucho más precisas de los tres tiempos principales, presente, pretérito y futuro. Éstos son calificados de «tiempos subjetivos», porque por obra suya «la acción o proceso quedan situados sin más en el presente, pasado o futuro del sujeto que habla, es decir, sin ninguna limitación interna que se desprenda de los momentos de su transcurso». Con ese concepto, «el sujeto que habla», Heyse introduce el sujeto enunciativo en la definición del tiempo verbal, pero con ello también en el sistema del tiempo o lo que es igual de la realidad. Ello significa, a la inversa, que se caracteriza al sujeto enunciativo como uno que existe en el tiempo, como sujeto real, lo que una vez más no quiere decir sino que hablar de presente, pasado y futuro sólo tiene sentido en referencia a un sujeto enunciativo auténtico, real. En lo sucesivo utilizaremos como sinónimo de sujeto enunciativo pero con un matiz epistemológico más acusado el concepto «yo de origen»*, apoyándonos en la terminología de Brugmann y Bühler[62]. Ese concepto designa el punto cero ocupado por el yo, vivencial o enunciativo, origen del sistema de coordenadas espacio-temporales que por tanto coincide con el aquí y ahora o es idéntico a él. El «origen del sistema yo-aquí y ahora», que abreviaremos pues como «yo de origen», es utilizado por los autores citados para describir las funciones de los pronombres deícticos en el habla, problema que también nos servirá como importante argumento probatorio en nuestra demostración.

La razón de que sustituyamos el sujeto enunciativo, concepto que corresponde a la teoría del lenguaje, por el concepto epistemológico de yo de origen es que el punto de vista puramente gramatical no basta para aclarar las relaciones propiamente gramaticales que se establecen en la narración de ficción sin que el narrador tenga conciencia de ello. Ningún área del lenguaje muestra con mayor claridad que la literatura el hecho de que el sistema sintáctico puede ser un traje demasiado estrecho para la vida creadora del lenguaje, la cual tiene su fuente en el ámbito del pensamiento y la representación que rodea a aquél. Si el traje de la sintaxis se rasga en cuanto se hacen notar procesos de ese tipo, –¡y de lo que se trata es precisamente de observarlos!–, entonces no queda más que ensancharlo añadiéndole nuevas piezas en esos lugares. A nuestro entender el pretérito épico puede considerarse una de tales piezas. Así que para ampliar con ella la doctrina gramatical de los tiempo verbales es preciso descender a las relaciones epistemológicas subyacentes, en dónde al cabo se encuentran las razones de que el pretérito no tenga en la ficción la función de expresar el pasado.

A tal fin consideraremos para empezar la función del pretérito en la enunciación de realidad, utilizando dos ejemplos sencillos de enunciados objetivos. 1) Informo de palabra o por escrito acerca de alguien: El señor X estaba de

* «Ich-Origo». En una lengua romance como ésta me ha parecido más oportuno sustituir el latinismo por su traducción.

viaje (Digamos que se trata de una oración expresada en el curso de una conversación, por ejemplo como respuesta a la pregunta de dónde estaba el señor X en tal y tal momento). 2) Una oración cualquiera de una obra histórica cualquiera, por ejemplo una historia de Federico el Grande: «El rey tocaba la flauta todas las tardes». Según la teoría de Heyse estos enunciados acerca de terceras personas o hechos objetivos se sitúan «en el pasado del sujeto que habla», es decir del sujeto enunciativo; dicho en nuestros términos, ambos enunciados tienen un yo de origen real, desde el cual hasta los procesos de que se habla hay una cierta distancia en las coordenadas de su sistema de espacio y tiempo, distancia que en este caso no se especifica. En el primer caso, el yo de origen está claro: yo informo aquí y ahora de que el señor X estaba de viaje, desde mi ahora vuelvo la vista hacia el punto temporal de ese viaje y puedo responder a una pregunta como la de cuándo tuvo lugar, por ejemplo. Del pretérito de mi respuesta se desprende igualmente que ese viaje pertenece al pasado y el señor X no sigue de viaje*. En el segundo ejemplo, un texto histórico, el yo de origen no salta a la vista tan de inmediato, pero igualmente existe. La obra del historiador, la totalidad de los enunciados que contiene, parece desde luego eximida de someterse al sistema temporal (y espacial). Sus enunciados tienen «validez objetiva» y no están ligados al aquí y ahora de quien los enuncia, o al menos ya no lo están. Ésta es la definición habitual de la objetividad de un enunciado, y es en ella en donde hay que buscar la verdadera razón de que no se alcanzara a ver la estructura de la literatura y se definieran equivocadamente los géneros literarios, oponiendo por ejemplo el épico y el dramático como géneros objetivos a la subjetividad de la lírica.

El fallo radica en que la definición de enunciación no recoja como factor estructural la realidad y el yo de origen, no sólo de quien enuncia, desde luego, sino también del receptor. En lo fundamental el enunciado del historiador no es de un tipo distinto al de nuestro primer ejemplo. También se sitúa en el pasado del sujeto que habla o del yo de origen. Para empezar, en el del historiador: para Kugler, que editó su obra sobre Federico el Grande en 1840, la vida de éste se hallaba ya setenta años atrás. Pero esa obra a su vez también se sitúa en el pasado de cada lector; y la vida de Federico se halla ciento setenta años atrás para un lector de 1940. El significado existencial del tiempo en la vivencia y en el fenómeno de la realidad histórica se deja sentir en el hecho de que liga a «emisor» y «receptor» de la enunciación o información en *un* espacio de realidad y *una* vivencia de realidad. Esto vale lo mismo si emisor y receptor son contemporáneos que si no lo son. En último caso, si una crónica

* «El señor X estaba de viaje esta mañana» y puede perfectamente seguir aún de viaje, lo que ilustra una de las diferencias a que antes se aludía. Las traducciones de los ejemplos se han realizado de acuerdo con lo que se trata de ilustrar, aunque en ocasiones no sean en castellano un modelo de estilo e incluso rayen en lo incorrecto, como ocurre con el uso de adverbios deícticos más adelante.

de realidad sobrevive a su autor en forma de libro impreso, diarios, etc., la posición de yo de origen de ese primer informante siempre será ocupada por el del lector correspondiente; esto, naturalmente, desde el punto de vista de la vivencia del tiempo. Precisamente esa circunstancia de que el lector posterior guarde una relación temporal distinta que el autor con el contenido informativo es lo que acredita que éste se refiere a la realidad y está sometido a la pregunta «¿Cuándo?» o puede llegar a estarlo. Sólo el yo de origen que en cada caso se ocupe de tales informaciones puede plantear ese cuándo interrogativo. Al igual que todo lo presente y lo futuro, todo lo pasado (lo histórico en sentido amplio) se refiere a «mí», se halla en mi pasado, mi presente o mi futuro aun en el caso de que los sucesos pasados, presentes o futuros nada tengan que ver con mi particular yo personal. La posibilidad de preguntar el cuándo de un acontecimiento certifica su realidad, y en cuanto pregunta, la existencia ya sea implícita o explícita de un yo de origen. En una enunciación de realidad el pretérito significa que aquello de lo que se informa es pasado, o lo que es igual, que un yo de origen lo conoce como tal.

Estudiemos ahora el pretérito de la ficción. Supongamos que la frase «el señor X estaba de viaje» se halla en una novela. Notamos de inmediato que su carácter ha cambiado por completo. Ya no podemos plantear la pregunta acerca de cuándo, ni siquiera aunque se mencionara una fecha, pongamos en el verano de 1890. Con o sin ella, la experiencia que tengo de la frase de la novela no es que el señor X *estaba* de viaje, sino que *está*. Otro tanto sucede con la frase acerca de Federico el Grande si nos la tropezamos en una novela sobre él. Y ello por más que se trate desde luego de un personaje histórico del que sabemos con certeza que existió en la realidad, en un pasado distante hoy del nuestro unos doscientos años. Tampoco la frase de novela «El rey tocaba la flauta todas las tardes» nos informa de que por entonces, hace doscientos años, *hacía* eso, sino de que lo *hace* ahora. «A la hora establecida, las partituras bajo el brazo, entraba en la sala de conciertos y repartía las voces»: esta frase, que en la *Historia de Federico el Grande* de Kugler sigue al relato de la participación de éste en las veladas musicales vespertinas, permite reconocer claramente que como frase de historiador informa de un pasado, y como frase de novela, pinta una situación «presente». La forma gramatical del imperfecto pierde entonces su función de informarnos sobre un pasado, sobre los hechos de que se da noticia.

Pero tal circunstancia no se explica en términos meramente psicológicos, a partir de nuestra vivencia de lectura. Ésta no se presentaría de no tener unas causas lógicas y epistemológicas estructuralmente determinadas. De modo que para estudiarlas más detenidamente tampoco nos vemos necesariamente remitidos a un mero síntoma subjetivo como es nuestra vivencia; por el contrario, es un síntoma auténticamente objetivo el que nos proporciona conclusiones más detalladas acerca de las relaciones implicadas: la gramática, el comportamiento mismo del lenguaje. Podemos concebir la frase novelesca «El

señor X estaba de viaje» prolongada con otra de este tipo: «Hoy vagaba por última vez por las calles de un puerto europeo, pues mañana su barco partía hacia América». En una novela, la frase relativa a Federico el Grande podría proseguir de esta forma: «Una vez más, el rey deseaba tocar la flauta por la tarde». Tropezamos aquí con un síntoma gramatical objetivo que, con toda su nimiedad, proporciona sin embargo la prueba decisiva de que el pretérito de la narración de ficción no es enunciación de pasado: el hecho de que a un pretérito se le puedan acoplar adverbios deícticos de tiempo.

Este fenómeno ha de analizarse con más detalle. En ese uso de expresiones adverbiales de futuro como «mañana», «por la tarde», etc. llama de inmediato la atención el que su asociación con el pretérito no sea posible en ninguna situación real de habla. Pero también a los adverbios de pasado les resulta imposible tal cosa en el habla real, pues sólo pueden asociarse con el pretérito en relación al ahora del hablante: ayer pasaba esto o aquello. En cambio, tal conexión deja de ser posible en una enunciación de realidad cuando se trata de un tiempo ya pasado respecto al ahora del que habla. Si éste se traslada del aquí y ahora a un instante anterior, para decir por ejemplo «el 15 de Julio pasaba esto o lo otro», designar algo sucedido antes de esa fecha como «ayer» le resulta ya tan imposible como llamar «mañana» a lo que había de suceder después. Aquí, la frase exige locuciones adverbiales como «el día anterior» o «siguiente». Pero no necesitamos sino hojear una novela cualquiera, destacada o no literariamente, para advertir que ahí ha perdido ya toda vigencia esa ley lógica y gramatical, consustancial a la enunciación de realidad. Permítasenos presentar algunas muestras:

> Pero al mediodía tenía que arreglar el árbol: mañana era Navidad
> (Alice Berend, *Die Bräutigame der Babette Bomberling*)
>
> ...y por supuesto, hoy noche iba a su fiesta*
> (Virginia Woolf, *Mrs.Dalloway*)
>
> Con los párpados cerrados ella veía ante sí, aún hoy, su rostro...
> (Thomas Mann, *Lotte in Weimar*)
>
> Las maniobras de ayer habían durado ocho horas
> (Bruno Frank, *Tage des Königs*)
>
> Había reunión, y todos estaban de mal temple por la fiesta de ayer
> (Goethe, *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, lib.5, cap.13)
>
> Reflexionó sobre la vida invernal del buen padre y su inquieta celebración de hoy, a solas...
> (Jean Paul, *Hesperus*, 7. Hundsposttag)

* Inglés en el original: «...and of course he was coming to her party to-night»

En tanto la conexión de un adverbio deíctico de futuro con el pretérito, como en la oración «Mañana era Navidad», caracteriza inmediatamente a ésta como frase de novela y sólo de novela, en cambio el adverbio «ayer» no parece en contradicción semántica con el pretérito, por causas que podríamos llamar naturales. Pero si nos fijamos más, en un texto de ficción el pretérito indefinido reacciona con más sensibilidad y movilidad a su conexión con un adverbio de pasado que con uno de futuro. Pues lo que ocurre en realidad en tal caso es que se esfuma, sustituido por otra forma de pretérito, el pluscuamperfecto: «Las maniobras de ayer habían durado ocho horas». La conexión de «ayer» con el pluscuamperfecto señala a esa oración como frase de novela de forma menos llamativa pero igualmente inmediata que la de «mañana» con un imperfecto. Pues de tratarse de una enunciación de realidad, siempre en estilo directo, el texto debiera presentar indefinido. Cierto es que aun en tal caso determinadas configuraciones temporales también podrían aparecer en pluscuamperfecto: «ayer las maniobras habían durado ya justamente ocho horas cuando estalló la tormenta»; pero a la inversa, en una oración de un texto novelesco sólo puede aparecer el pluscuamperfecto, nunca el indefinido. Una frase de novela podría rezar desde luego «Mañana era Navidad», pero jamás «Ayer fue Navidad»[63], sino tan sólo «Ayer había sido Navidad». Esa única posibilidad de conexión con el adverbio deíctico de pasado, el pluscuamperfecto, permite obtener tantas conclusiones acerca de la narración de ficción como la del imperfecto con el adverbio de futuro. *Es una misma ley la que subyace a ambos fenómenos, a saber: que lo narrado no está referido a un yo de origen real, sino a otros ficticios, y es por ello igualmente ficticio*[64] Desde el punto de vista teórico lo ficticio se define exclusivamente, primero, por no contener ningún yo de origen real, y segundo, por tener que contener necesariamente yóes de origen ficticios, es decir, sistemas de referencia que nada tienen que ver temporal ni epistemológicamente con un yo real que viviera de algún modo la ficción, ni el del autor ni el del lector[65]. Lo que a la inversa significa igualmente que son irreales, ficticios. Ambas condiciones sin embargo no afirman más que una sola cosa, y sólo aparecen desglosadas en una aseveración positiva y otra negativa por mor de una mayor claridad. Puesto que la entrada en escena de los yóes de origen ficticios, de los personajes, o lo que es igual la expectativa de la misma, es la única causa de que se esfume el yo de origen real y a la vez, como consecuencia lógica, pierda el pretérito su función de pasado. Antes de pasar a describir con más detalle la estructura de la ficción señalaremos qué significa el concepto de persona ficticia o personaje en la teoría de la literatura, y por qué su entrada en escena en una narración es lo único que le da carácter de irrealidad y a la vez arrebata al pretérito su significado de pasado; para ello nos detendremos en un ejemplo particularmente adecuado, proporcionado por un pasaje en sí mismo anodino de la prosa alemana.

El pasaje en cuestión se halla en *Hochwald* de Stifter. Resulta particularmente instructivo a nuestros efectos porque no sólo es un retrato de ambiente

como el comienzo del *Jürg Jenatsch* sino que está realizado en primera persona, una primera persona que más tarde desaparece de la novela. La manera de hacer su aparición sirve para lo que queremos demostrar merced a un efecto de contraste particularmente nítido, que hace de este pasaje un auténtico filón para el teórico por ofrecer concentrados, en sucesión inmediata, enunciados de realidad y de ficción que hacen salir a la luz perfectamente la diferencia entre sus lógicas respectivas.

El relato comienza con la descripción en presente de un escenario:

> En la cara septentrional del diminuto país austríaco un bosque se extiende hacia el oeste a lo largo de las treinta millas del ocaso. Se aparta...de la línea de las montañas y luego prosigue hacia septentrión en una extensión de varias jornadas. Es en los contornos de ese lugar en que el bosque varía su rumbo donde aconteció lo que nos hemos propuesto narrar

Por más que abra una novela, esta descripción en presente es una auténtica descripción de realidad, a diferencia del comienzo del *Jürg Jenatsch*. Y demuestra serlo no por la localización geográfica, sino por el presente, que no es histórico sino que designa un ahora en que el narrador relata, aunque esté sin fechar; por eso aquí no ponemos entre comillas el concepto de narrador. Pues éste es aquí un yo de origen real que se piensa a sí mismo en la época en que vagaba por la comarca descrita, la que ha de ser escenario de la acción novelesca por venir; y no hace al caso en absoluto que tal recuerdo sea auténtico o fingido, ni en qué medida. Lo único que importa es la forma de narrar, que es la de una enunciación de realidad, la de un sujeto enunciativo auténtico y por tanto un yo de origen real; y no es casual que enseguida se sustituya el pronombre personal más general utilizado al comienzo, el «nosotros» que tan a menudo se utiliza también en exposiciones teóricas, por el más personal de la primera persona:

> Cada vez que subía hasta ese maravilloso lago me sobrevenía un sentimiento de profunda soledad... A menudo me invadía una misma idea cuando me sentaba en la costa... En días ya pasados solía sentarme a menudo en las antiguas murallas...

En este pasaje el pretérito también queda referido al ahora del narrador, como ocurre con el presente del pasaje anterior. Ofrece el pasado de su vida, su juventud en la que anduvo de acá para allá por esa comarca. La descripción del escenario así hecho presente mediante su relación con el yo narrador se traslada a continuación a lo que para él es una crónica histórica, es decir, él mismo se traslada con su fantasía a un pasado distante que ya no ha vivido:

> Y ahora, querido lector, si ya has mirado y visto a tu entera satisfacción, acompáñame doscientos años atrás.

Se pone ante los ojos del lector la imagen del castillo tal como la crea la fantasía a partir de unas ruinas conocidas. Pero pese a ello la acción de la novela aún no comienza. Más bien tenemos aquí un ejemplo literario de la diferencia ya mencionada que lógica y teoría del lenguaje señalan entre fantasía y ficción:

> Arranca de los muros con el pensamiento las campanillas azules, las margaritas y los dientes de león...en su lugar, esparce blanca arena hasta el pie del antemuro y coloca un recio portón de haya en la entrada...

El esbozo de esa imagen fantaseada que se ofrece al lector es una enunciación de realidad, aunque su contenido se señale expresamente como fantasía. Ya que está referido al «sujeto que habla» y se presenta como fantasía suya, no del todo irreal, además, por localizarse en lo que para el narrador es un pasado bien determinado. La enunciación de esa fantasía, caracterizada por la presencia del yo de origen del narrador, se prolonga en la presentación de las figuras que han de ser protagonistas de la novela aún por comenzar, las dos hijas de Heinrich de Wittinghaus. Pues éstas aún no «entran en escena», se las presenta como figuras decorativas:

> ...las puertas se abren de golpe ¿te gusta esa pareja encantadora?... la más joven está sentada en la ventana y borda... la mayor aún no ha terminado de arreglarse...

Tampoco el presente de esta descripción es un presente histórico que sustituya a un pretérito, por más que sin duda nos hallemos en lo que el propio narrador califica de pasado histórico. Pero no es eso lo que cuenta sino su yo de origen, que aún continúa presente y es quien en su fantasía, trasladada a un determinado pasado, tiene ante su vista y ofrece a la del lector un espacio en el que las muchachas siguen siendo figuras decorativas, un presente al que a veces se llama *tabular*[66]. Y sólo cuando las figuras mudas de ambas muchachas se tornan vivas, agentes como habría dicho Aristóteles, sólo entonces hace su aparición el pretérito sin que el lector lo advierta, sin que el autor tenga conciencia de ello:

> La que se halla en la ventana prosigue afanosa en su bordado, y sólo de tanto en tanto mira a su hermana. Ésta ha interrumpido su búsqueda de repente y ha cogido el arpa, de la que hace ya largo rato se desprenden como en sueños notas aisladas, sonidos dispersos, islas que afloran de una melodía sumergida. De repente la más joven *dijo* [67]:

A partir de ese «dijo» la narración prosigue en pretérito, lo que en este contexto significa que sólo a partir de ese momento entramos en el terreno de la ficción. Ningún texto puede dejar más claro el hecho de que con ese preté-

rito se esfuma el yo de origen del narrador, se retira de la narración, y en su lugar hacen su entrada los ficticios yóes de origen de las figuras novelescas. Hasta ese «dijo», escenario y momento de la narración se hallaban todavía en el pasado del narrador, referidos a su auténtico yo de origen y al verdadero ahora de su narrar. Eran objetos de una enunciación de realidad, aunque fuera fantaseada, fingida. Pero sólo con el pretérito se torna la estampa muda cuadro viviente, novela, ficción en su sentido teórico exacto. Y es justamente el contraste con el presente que le antecede, que aquí no es histórico en absoluto, lo que muestra los límites con toda claridad. La descripción de una estampa desde «la más joven está sentada en la ventana y borda» lleva ya hacia la ficción, desde luego, al mostrárnoslas dedicadas a sus ocupaciones. Pero el impulso figurativo gobierna con tal precisión los sentidos gramaticales que ese presente sólo habría alcanzado el significado de un presente histórico si la descripción hubiera aparecido *después* del pretérito. Porque en tal caso ya estaría dentro del espacio de ficción. Podría plantearse a título de objeción la pregunta de si el pretérito por sí mismo puede ser en verdad lo que caracterice como ficción a una narración, teniendo en cuenta que en este ejemplo podría haber aparecido en su lugar un presente sin alterar tal carácter de ficción. Y esa pregunta atañe precisamente a la naturaleza y comportamiento específicos del pretérito épico. Pero antes de desvelarlos comprobemos aún cómo funciona el texto del *Hochwald* más adelante, no sólo para quitar fuerza a posibles objeciones que de él pudieran desprenderse sino también porque ilumina especialmente bien la fenomenología del pretérito épico.

De momento, sostenemos que sólo a partir de ese «dijo» las figuras «entran en escena» como verdaderas figuras vivas, «agentes» por sí mismas; y sin querer ahondar todavía en el sentido de tal fenómeno, ello significa algo que se nota de inmediato, a saber, que a partir de ese punto los acontecimientos y su sucesión ya no vendrán referidos al narrador, sino a las figuras. Ha tenido lugar una trasposición del yo de origen desde el sistema de realidad a otro distinto, el sistema de ficción, o como también podríamos llamarlo, al campo de ficción en que desde ese momento «hoy», «ayer» o «mañana» tendrán como punto de referencia el aquí y ahora ficticio de las figuras, y ya no uno real del narrador; y es por eso por lo que ya pueden acoplarse sin más al pretérito gramatical:

> Pero hoy había llegado el día en que la hueste de hierbas y florecillas del césped habían de ver por vez primera otra cosa que el verde del follaje y el azul del cielo...

reza el principio del segundo capítulo, «Paseo en el bosque». Y este instructivo texto nos brinda una vez más la posibilidad de dejar clara la ley de la narración de ficción por contraste con la enunciación de realidad. Pues en el comienzo de este segundo capítulo vuelve a intervenir el yo de origen real del

narrador, que interrumpe la ficción y la mantiene retenida. En efecto, vuelve a describir el paisaje tal como es en su época, en la época en que está narrando, «hoy en día»:

> Aún hoy en día hay extensos bosques en los alrededores de las fuentes del Moldava... Siguiendo el curso del fresco torrente...y por el valle una senda lleva aún hoy a la aldea de Hirschbergen... En aquel entonces sin embargo no había aldea, ni senda, sólo el valle y la fuente...

Como al comienzo de la obra, presente y pretérito vuelven a cumplir en este fragmento su función gramatical natural, designar presente y pasado del «sujeto que habla»; de ahí que los adverbios temporales «hoy en día» y «en aquel entonces» estén ligados a sus tiempos verbales de manera natural o gramaticalmente correcta. Y el «había» de la última oración se demuestra auténtico imperfecto, el de enunciación de realidad, por aparecer contrapuesto al «hoy en día» de la oración en presente, del mismo modo que «en aquel entonces» se demuestra auténtica expresión adverbial de pasado.

Pero así nuestro texto nos hace el favor de contraponer inmediatamente un hoy ficticio al hoy verdadero, y al auténtico pretérito uno de ficción, cuando acto seguido aparece la oración arriba citada en la que se emplea «hoy» con un pluscuamperfecto, «hoy había llegado el día». Con esa frase la enunciación de realidad del comienzo acerca de un tiempo pasado va a dar de nuevo en relato de ficción, y el «hoy» pasa a referirse ya no a la posición del narrador sino al aquí y ahora ficticio de las figuras novelescas:

> Claras y amables voces humanas, voces de muchachas, se abrían paso entre las ramas, interrumpidas a veces por el tintineo de una campanilla...

Y así, sin verse interrumpida ya en adelante por más irrupciones de un narrador de origen real ni por más descripciones en presente (que en esta narración caracterizan tales irrupciones sin tener jamás el sentido de un presente histórico), comienza a rodar de acá para allá el mundo de esa ficción novelesca, con una forma de pretérito en que ya no cabe la posibilidad de preguntar cuándo.

Es preciso recalcar una vez más que si este ejemplo de Stifter resulta tan instructivo para nuestro problema es únicamente porque su forma narrativa permite mostrar en su misma génesis el problema del pretérito verbal en la narración de ficción. Pues este pasaje muestra el fenómeno a primera vista paradójico de que el presente verbal exprese la conciencia de que tiempo y lugar descritos han pasado, mientras por contra el pretérito que aparece después, «dijo», exprese «presencia»; pues en el mismo instante de su aparición ese pretérito ya no se siente como enunciación de un pasado, y desde ese momento figuras y sucesos en él retratados «son», «aquí y ahora».

Lo expuesto no aclara exhaustivamente ni mucho menos la fenomenología del pretérito épico o de ficción, y por tanto de la narración de ficción. Hasta ahora se ha señalado que ese tiempo pierde su función de pasado, y que la causa radica en que el tiempo de la acción épica y ésta misma no quedan referidos a un yo–de–origen real, a un «sujeto que habla» o enunciativo, sino a los ficticios yóes de origen de las figuras novelescas. Con todo, queda por descubrir que nunca vivimos como pasada una acción épica, por más que esté narrada en pretérito.

Puede ser cierto que Homero o el poeta del *Cantar de los nibelungos* quisieran contar historias que vivían en la conciencia de sus pueblos respectivos como historias pasadas, ya sucedidas. Pero con mayor seguridad cabe afirmar que querían contarlas como historias «sucedidas ahora», no «una vez». Así nos lo hacen saber los verbos de que se sirve el autor épico. Distinguiremos al efecto entre verbos de acción externa y de acción anímica*. Andar, sentarse, erguirse, reír, etc., designan acciones y procesos externos que podemos comprobar en las personas por así decir «desde fuera», que podemos percibir. Sirven para toda clase de descripción además de la épica. Pero el autor épico nunca se las arregla sólo con esos verbos. Necesita también los que designan acciones y procesos internos, pensar, juzgar, creer, opinar, sentir, esperar, etc. Y se sirve de ellos como no puede hacerlo ningún informador o narrador aparte de él, ya sea oralmente o por escrito. Pues si recurrimos a nuestra propia experiencia psicológica y lógica, y paramos mientes en que jamás podríamos decir de otra persona real que pensaba o piensa, sentía o siente, creía o cree esto o lo otro, hemos de reconocer que cuando esos verbos aparecen en una narración el pretérito en que ésta se desarrolla se convierte en forma sin sentido si lo entendemos como tiempo que designa el pasado. En otras palabras, el uso de esos verbos es la estricta prueba epistemológica de que el pretérito no cumple en la épica ninguna función de pasado, del mismo modo que su vinculación con adverbios deícticos es la prueba gramatical al respecto (a su vez, naturalmente, subordinada a aquélla).

Cabría objetar aquí que verbos como creer, opinar, pensar, etc., también pueden hallar aplicación en exposiciones históricas sin ningún carácter épico; por ejemplo, yo podría decir que Napoleón «esperaba» o «creía» que al cabo sometería a Rusia. Pero el uso de «creer» en este caso es resultado de una deducción, y en un contexto así sólo puede servir como indicador aproximado de una información indirecta. De los documentos llegados hasta nosotros se

* El original utiliza «verbos de procesos externos» e «internos»; sigo a María Moliner, que denomina «verbos de acción anímica» o «verbos subjetivos» a todos aquellos que «expresan una acción en que hay participación de la voluntad, el entendimiento, la afectividad u otra facultad del sujeto»

deduce, se concluye que Napoleón estaba en la creencia de que iba a someter a Rusia. Sin embargo en una información sobre la realidad, en este caso histórica, Napoleón nunca puede aparecer como sujeto que cree «aquí y ahora», es decir, en toda la subjetividad de su existencia, de un yo de origen con sus procesos internos. De suceder tal, significa que nos hallamos en una novela sobre Napoleón, en una ficción. *La ficción épica es el único lugar epistemológico en que es posible representar la condición de yo de origen, o subjetividad, de una tercera persona en cuanto tal tercero.* Los verbos de acción anímica, que proporcionan la prueba estricta de ello, fundamentan a la vez esa pérdida de su función de pasado por parte del pretérito, forma en que ellos y los restantes verbos aparecen en la ficción. No hay vivencia de pasado cuando se dice de una persona que «pensaba», «esperaba», o «juzgaba» esto o aquello, o incluso que lo «decía».

Este verbo, «decir», precisa una discusión especial. Ocupa una especie de posición intermedia entre los verbos de acción física y los de acción anímica. Significa que un proceso interno se hace audible y puede así llegar a ser percibido. No obstante, tiene un significado diferente al de otros verbos que designan ruidos perceptibles, como «cantar», «gritar», etc. El verbo «decir» no se refiere como éstos a la materia sonora de lo proferido, sino a su sentido. Por eso semánticamente considerado también es un verbo de acción anímica, lo mismo que «pensar», «creer», etc., y me sirvo de él exactamente igual para reproducir esos procesos de forma indirecta. Sólo que este verbo implica que, cuando informo de que alguien pensaba, creía, o esperaba esto o lo otro, lo pensado o esperado también ha sido dicho o expresado. Por tal razón el verbo «decir» viene a situarse en el mismo plano de la ficción que los verbos de acción anímica; y como es el más frecuentemente utilizado, que además sirve para introducir el estilo directo, nos transmite la más vívida impresión de ficción. En la ficción épica, «Él dijo» o «Ella dijo» no significan que alguien, el narrador, nos va a ofrecer indirectamente lo que él o ella dijeron, sino que hace que vivamos una figura como figura que dice, de igual modo que los restantes verbos de acción anímica permiten que vivamos esa figura como alguien que piensa, cree, espera, etc. Por eso tiene su sentido el que en nuestro ejemplo del *Hochwald* el pretérito de ficción venga ligado al verbo «decir» y establezca así una relación en principio paradójica, esto es, que el pretérito produzca la impresión de «hacer presente» la acción. Pero antes de seguir las raíces de ese significado del pretérito de ficción hasta planos más profundos aún que los descubiertos hemos de estudiar algo más su funcionamiento.

El discurso indirecto libre

Los verbos de acción anímica, y entre ellos «decir» no menos que los demás, son indicio decisivo de la desaparición del valor de pasado del pretérito,

pero además señalan un fenómeno narrativo que acaso permita por primera vez a la teoría del lenguaje y de la literatura advertir un problema en ese presunto ser pasado, o ser pensada como tal, de la acción épica. El fenómeno en cuestión es lo que se conoce como «discurso indirecto libre». Esta forma de reproducir en tercera persona una corriente de conciencia informulada se constituyó en problema para la teoría literaria precisamente por usar el pretérito[68]. Y la solución se quedó corta por no haberse advertido la diferencia entre enunciación de realidad y narración de ficción, ni el cambio de significación del pretérito en ella fundado. El discurso indirecto libre no es empero sino la consecuencia extrema del uso de verbos de acción anímica. Con más claridad aún que éstos, arroja luz sobre el hecho de que en la ficción sustituyen al yo de origen real unos ficticios yóes de origen, cuyo ficticio aquí y ahora de personajes que piensan no se ve menoscabado en absoluto por el uso del pretérito.

Aunque utilizado hoy por cualquier folletón, ese discurso indirecto libre que llegó a ser el más artístico medio de producir ficción en la narración épica es también en la perspectiva de la lógica y la teoría de la literatura un medio particularmente fructífero de aclarar cómo pierde el pretérito épico su función de pasado, y cómo incluso alcanza una función atemporal, aspecto que enseguida veremos. Para comprobarlo en unos textos concretos, vayan estos tres pasajes como preámbulo a tales reflexiones.

> Sencillamente, no podía ser verdad, ¡si no osaba siquiera pensar en ella! Pero ¿hasta dónde le entendería? ¿No la perdería así que pasaran los tres primeros minutos? ¿Y debía arriesgarse a eso? ¿Quién se lo exigía, quién podría exigírselo?
>
> Edzard Schaper, *Der letzte Advent*

> Dejó caer la mano. Se acabó su matrimonio, pensó, con agonía, con alivio. La cuerda se había roto; subió; era libre, como había sido dispuesto que lo fuera él, Séptimo, señor de hombres; solo... él, Séptimo, estaba solo...
>
> Virginia Woolf, *Mrs. Dalloway*

> Y comparó mentalmente la torre de la iglesia de su lugar con la torre de allá arriba. Aquélla, derecha y sin vacilar, convergía hacia lo alto, bajo un tejado ancho, rematada por tejas rojas; un edificio terrenal, ¿qué otra cosa podemos construir nosotros?... Aquí arriba, la torre era lo único visible; la torre de una vivienda, como se echaba de ver ahora, quizás del cuerpo principal del castillo, una construcción uniformemente redondeada... con pequeñas ventanas que ahora centelleaban al sol, había en ella algo enloquecido, y una a modo de azotea como remate...
>
> Franz Kafka, *Das Schloss*

Parco servicio se hace al conocimiento de la estructura de la ficción con aferrarse angustiosamente al sentido gramatical original del pretérito y negarse, aun a la vista de esta forma de narrar tan habitual, a desechar de una vez esa idea de una acción épica «pasada» o «recordada». En este contexto se hace preciso someter a consideración crítica ese concepto de «recuerdo», recientemente introducido en la teoría de la narrativa. La teoría estética de la filósofa norteamericana Susanne Langer, de gran importancia en muchos aspectos fundamentales, afirma en *Feeling and Form* que el objetivo de la literatura narrativa no es desde luego informar de qué ha sucedido y cuándo, «sino crear la ilusión de las cosas pasadas, semblanza de sucesos vividos y sentidos, a modo de memoria abstracta y completa»...una «a semejanza de memoria» o «memoria virtual», como también la denomina[69]. Y tan complicado acoplamiento de conceptos ¿describe el fenómeno de que se trata?; ¿corresponde a nuestra vivencia de la lectura, y como sin duda nos podemos permitir plantear, a la vivencia que el autor tiene de cómo concibe la obra? ¿Cuál es la vivencia del recuerdo en su sentido autóctono? Primordialmente el recuerdo viene ligado tan sólo a vivencias propias. Recordar, lo que se dice recordar, tan sólo me es posible con mi propio pasado. Sólo indirectamente puedo saber algo, tener algún conocimiento de un pasado de terceras personas reales que yo no haya compartido; y otro tanto sucede con el pasado histórico anterior al tiempo de mi vida. Decir como Langer que «the sense of history», que el sentido de la historia se configura como memoria [«memory»[70]], es una metáfora que expresa un sentimiento vital posible, una entre las diferentes interpretaciones posibles de la vivencia de la historia. Pero tal interpretación se torna falsa cuando se aplica a una novela fundándose en el «past tense», el pretérito gramatical. Cosa que ya se echa de ver en la fórmula conceptual que se hace necesario utilizar, una «a semejanza de memoria» o «memoria abstracta» que ya no corresponde a ningún fenómeno objetivo ni vivencial. Fórmula imaginada conforme a esa definición de la autora de que la narrativa no crea meramente apariencia de vida sino de vida pasada, un «virtual past», un pasado virtual. Claro que es correcto, y hasta tautológico, afirmar que la ficción crea apariencia de vida, razón por la que Aristóteles la llamó mímesis; pero es erróneo referir la apariencia a lo pasado en cuanto tal. Sólo puede darse figura de apariencia a algo en sí mismo concreto, sea un objeto, sea algo cuyo cumplimiento se manifieste en lo objetivo (en personas o en cosas). La vida se puede presentar como apariencia en el juego y en el arte en general, pero la vida pasada no puede en cuanto pasada transformarse en apariencia. Porque ser pasado no es cualidad perceptible; es algo que se sabe, determinado mediante fechas, por vía conceptual. Por ejemplo, vemos en un museo objetos de una época pasada, muebles, trajes o utensilios, y los vinculamos al concepto de lo histórico únicamente mediante nuestro conocimiento, al que dirigen y dan precisión las indicaciones allí ofrecidas acerca de tiempo y lugar. Por contra, vemos tales objetos en una pintura de Terborch y en buena medida se esfuma el conoci-

miento de que pertenecen a una época pasada, los vivimos como apariencia artística de cosas sustraídas a todo tiempo. Cuando S. Langer quiere resaltar mediante ese concepto de un pasado abstracto e ilusorio que de lo que se trata no es de un pasado «real», no cae en la cuenta de que es el concepto mismo de pasado el que queda en suspenso o eliminado. Al producir apariencia de vida, la ficción, y no sólo la épica sino igualmente la dramática o cinematográfica, sustrae esa apariencia al pasado, al tiempo, y eso quiere decir a la realidad en general. Y precisamente por ser ésta una de las perspectivas fundamentales en la teoría estética de Langer es por lo que debe desterrarse de su teoría literaria el concepto de «virtual memory». Hemos de ver luego cómo contribuye el funcionamiento del pretérito épico a demostrar esa intemporalidad de la apariencia de vida.

Hemos entrado a considerar la teoría de Langer con la mirada puesta en el discurso indirecto libre, precisamente por ser esa forma literaria la más adecuada para llevar tal teoría ad absurdum. Pues esa forma narrativa muestra más clamorosamente que cualquier otra el defecto fundamental que se ha deslizado en todas las teorías sobre la ficción épica, y en particular en las que se apoyan en el pasado, un defecto que consiste en no haber tomado en consideración el único fenómeno que llega a hacer épica una composición épica: los personajes, las personas ficticias, la «mímesis de seres humanos que actúan» que sólo Aristóteles ha reconocido como fenómeno capital. Y la falta de atención hacia ese hecho, habitual también entre sus contemporáneos, aún habría provocado mayor asombro en el filósofo si hubiera conocido el discurso indirecto libre. Pues éste, cuyo único lugar gramatical posible se halla en la narrativa, es de hecho el único que llega a desvelar por completo la paradójica ley de los tiempos gramaticales, que en él, en su paradójica condición gramatical, impera casi «por necesidad natural». «¿Quién se lo exigía, quién podía exigírselo?»; «Pues le había dejado, él, Séptimo, estaba solo»; «Ahí arriba, la torre era lo único visible... había en ella algo enloquecido». En cuanto tal tiempo, el imperfecto o pluscuamperfecto de todos esos verbos carece de fuerza y significado. Lo único pertinente es el significado del verbo mismo, que anuncia el pensar y sentir que se está llevando a cabo en las figuras en ese preciso instante ficticio de su existencia ficticia. «...él, Séptimo, estaba solo»: la vivencia que tenemos al leer no es que lo *estaba* «entonces» (¿cuándo?), sino que lo *está*, solo en su pobre alma destrozada, en este instante de su vida así retratado. *Es el personaje, la figura novelesca, la que aniquila el significado de pretérito de los verbos que lo describen.* El discurso indirecto libre lo demuestra de forma más clara y comprensible que cualquier otra forma narrativa porque a diferencia del diálogo e incluso del monólogo, que en sí mismos cumplen idéntica función, mantiene la forma épica de narrar y el pretérito; al hacerlo así, se convierte en el medio más adecuado para presentar las figuras en la originalidad de su correspondiente yo, un medio que no por casualidad ha llegado a hacerse popular. Pues el discurso indirecto libre también hace inmediatamente patente el

proceso lógico y semántico que es causa de que se extinga la función de pasado del pretérito: el desplazamiento del sistema de referencia espacio-temporal, es decir, del sistema de realidad, a otro ficticio, y la sustitución de un yo de origen real, como el que representa el narrador en cualquier informe sobre la realidad, por los ficticios yóes de origen de las figuras. Cómo haya que explicar entonces desde el punto de vista lógico la figura del «narrador» de la ficción, que deliberadamente volvemos a escribir entre comillas, es cuestión verdaderamente fundamental para aclarar no sólo la ficción épica sino el sistema literario en general, y habrá de contestarse en el siguiente apartado. Pues tal respuesta sólo podrá ser cabal una vez aclarados en lo posible los procesos lógicos y de lenguaje que intervienen en la ficción épica.

La intemporalidad de la ficción

Volvemos a nuestro punto de partida, el *Jürg Jenatsch*. Nuestro análisis, que se ha alejado de él durante un tiempo, respondía a la pregunta de por qué desde un punto de vista puramente lógico es la frase «Apenas lo pensó sacó un portafolio de piel» la que señala la narración como ficción, de modo que ya no vivimos una acción descrita en pretérito como pasada, es decir real, sino como acción ficticia «hecha presente», es decir ajena a la realidad. Pues todas las oraciones precedentes en el comienzo de esa novela están formadas por verbos que aún podrían hacer aparecer la descripción como un informe sobre la realidad, por ejemplo el de un testigo ocular. El retrato que hace Goethe de la fiesta de San Roque en *Am Rhein, Main und Neckar*,

> Entre pedregales, matorrales y zarzales vaga una multitud excitada que corre de un lado a otro gritando ¡para!, ¡aquí!, ¡ahí!, ¡allá!... un ágil mocetón se adelanta para exhibir complacido un tejón que sangra...

no se diferencia estructuralmente del modo en que se introduce a los personajes en el comienzo del *Jürg Jenatsch*:

> Entonces resonaron a lo lejos...los ladridos de un perro. Allá arriba, en la ladera... un zagal bergamasco se había estado echando la siesta. Entonces se levantó de un salto... al cabo apareció un caminante...

Es sólo la frase «apenas lo pensó...», que aparece algo más tarde, la que modifica la estructura de este pasaje, que construido con verbos que designan procesos externos no se puede distinguir hasta ese momento de informes sobre la realidad como el diario de viaje de Goethe o la carta de Rilke. Hasta ese momento todo lo dicho podría caber en el campo perceptivo y de experiencia de un sujeto enunciativo. Y tan fina es la línea que aquí señala el límite, pero

que pese a toda su finura separa categóricamente dos ámbitos de lenguaje, que el contenido de esa oración podría seguir aún formando parte del campo perceptivo con que faltara una sola palabra, «pensó»; por ejemplo, si fuera sustituida por «sacó» rápidamente su portafolios de piel. Que alguien haga algo aprisa o despacio es cosa que puede comprobarse mediante observación. Pero que al hacerlo piense aprisa o despacio se sustrae a toda observación, lo que tiene por efecto que aun separada de su contexto esa frase pueda reconocerse de inmediato como parte de una novela, de una ficción. Y eso significa, recalquémoslo una vez más, que en esta narración no nos encontramos en el pasado del autor que la narra, sino en el «presente» del señor Vasa y los restantes personajes: «Cinco pies y medio», dijo para sí «¿Qué anda haciendo usted, espionaje?», atronó a su lado una potente voz de bajo», y así en lo sucesivo. Por formularlo con más precisión, se trata de un presente que no se halla en el pasado del autor que narra pese a los pretéritos, sacó, dijo, resonó, de igual modo que el viaje en trineo sí se halla en el pasado de Rilke o la fiesta de San Roque en el de Goethe, a pesar del uso en este caso de un auténtico presente histórico.

A Goethe fue a quien replicó Schiller que el arte de la composición literaria fuerza al escritor épico a hacer presente lo sucedido. Schiller utiliza esa idea de «hacer presente» [Vergegenwärtigung] exclusivamente por contraposición al sentido temporal asociado en alemán a «presente» [Gegenwart], es decir, exclusivamente por oposición al pasado en torno al que giraba la discusión de ambos escritores; ello se expresa igualmente en la sustantivación del participio «lo sucedido» [das Geschehene], por él acuñada. Pero el aspecto temporal, ciertamente incluido tanto en el concepto alemán como en los de lenguas romances «représenter» o «representar», no es en absoluto el predominante en el uso de esas lenguas. Esto quiere decir que la oposición con lo pasado se esfuma frente al significado principal, «poner ante» uno, «exponer» o «presentar», que la palabra alemana *Vor-stellen* vincula aún más que sus equivalentes romances con la presentación visible. Este pequeño análisis semántico del concepto de «hacer presente» no carece de importancia de cara a los problemas de la ficción narrativa así como a los del presente histórico, en estrecha correlación con la fenomenología del pretérito.

Para hacer evidente que no vivimos la acción narrada en la novela como ya pasada hemos hablado aquí de presente ficticio o de que se halla ficticiamente presente, pero no es casualidad que aquí o allá hallamos colocado el concepto de «presente» entre comillas. Pues ahí nos tropezamos con relaciones que exigen un estudio más detallado. Si es cierto que el pretérito narrativo no significa que las personas y sucesos narrados sean pasado o se piensen como tal, ¿es que podemos entonces designarlos sin más como presentes, aunque sea de modo ficticio? Cuando decíamos más arriba que la oración «El señor X estaba de viaje» no significa que lo *estaba* en tal o tal momento pero ya no, sino que *lo está* ahora, ¿tiene este presente, sin más precisiones, idéntico sentido

que el presente temporal en sentido estricto? Si respondiéramos afirmativamente sin ninguna restricción nos haríamos culpables de un fallo lógico que volvería a poner en cuestión e invalidaría toda la fenomenología del pretérito épico. Ni siquiera la prueba de que el pretérito narrativo puede vincularse a adverbios deícticos constituye todavía una prueba lógica concluyente de que el pretérito gramatical adopte las funciones del presente gramatical. ¿Y cuál es ese fallo lógico que cometeríamos, ciertamente nada fácil de captar? Pues que nos estaríamos moviendo simultáneamente en dos planos epistemológicos diferentes. No podemos equiparar el presente ficticio de los personajes novelescos con la vivencia de no ser pasado, esto es, no podemos introducir en la vivencia de la acción novelesca, que no tiene en general ninguna relación con la vivencia del tiempo de lector y autor, un elemento temporal ofrecido con la designación de «presente ficticio». El hecho de que la acción novelesca no se viva como pasado no quiere decir que la vivamos como presente. Pues la vivencia de pasado como tal sólo tiene pleno sentido referida a vivencia de presente y futuro, lo que no quiere decir sino que la vivencia de presente, como las de pasado o futuro, es vivencia de realidad. Cierto es que el pretérito de ficción no tiene la función de suscitar vivencia de pasado, pero no por eso ha de tener la de suscitar la de presente, siquiera ficticio: el intemporal«era» de la narración de ficción tampoco significa un «es» temporal. El concepto de «presente ficticio» es en sí mismo tan defectuoso lógicamente como el de «virtual past» o pasado virtual antes mencionado. Sólo tiene sentido por oposición a un «pasado ficticio» y un «futuro ficticio». Y esto significa que forma parte del sistema ficticio de tiempo al que la narrativa puede dar forma lo mismo que a los restantes elementos que componen su material, proporcionado por la realidad en toda forma y medida. Pero entonces el tiempo ficticio, presente, pasado y futuro de los personajes novelescos, sólo se convierte en vivencia cuando ha sido modelado como tal, una vez elaborado con los medios de exposición narrativa. Otro tanto sucede con el espacio, que sólo narrado aparece en la novela. Sin embargo, no de todas las menciones de momentos temporales que aparezcan en literatura narrativa o dramática puede decirse que sean parte de esa «configuración del tiempo». Como sucesos, acciones y vidas se llevan a término en el tiempo, con la ganga de la acción vienen mezclados datos temporales que no por eso tienen que ser significativos de cara al tema, así como no lo son las indicaciones de dirección en el espacio. Es cierto que el presente de la ficción se hace reconocible mediante adverbios temporales deícticos como hoy o mañana, lo mismo que el pasado o el futuro de la ficción se reconocen merced a los adverbios temporales correspondientes u otros medios artísticos. Pero, en lo que atañe a nuestro tema, un gran volumen de literatura narrativa no permite reconocer tiempo ficticio alguno. «Hace presente» sin referencia ninguna a presente, pasado o futuro de sus figuras. Permítasenos mostrarlo con un fragmento especialmente ilustrativo a causa de los datos

temporales que contiene. La narración que sirve de marco a las *Züricher Novellen* de Keller comienza así:

> A fines de la década de mil ochocientos veinte, cuando la ciudad de Zürich estaba rodeada de amplias fortificaciones, en el centro de la misma se levantó de su lecho en una radiante mañana de sol un joven a quien el servicio de la casa trataba de señor Jacques, y los amigos de la casa, de vos, pues parecía tener ya demasiada edad para el tú y poca importancia aún para el usted

Nada parece poder confirmar mejor que este texto la opinión de que la acción novelesca se piensa en pasado y por eso se cuenta en pretérito. ¿Cuándo transcurre? A fines de los años veinte del siglo XIX. Pero sigamos preguntando: ¿qué pasaba? Que un joven se levantó de su lecho. Preguntémoslo al revés: ¿cuándo se levantó de su lecho el joven?; y tendremos que responder que a fines de los años veinte del siglo XIX, una clara mañana de verano. Y según damos tal respuesta notamos que es inapropiada. De alguna forma la pregunta ¿cuándo pasaba eso? parece no cuadrarle al verbo con respecto al cual se ha planteado la pregunta temporal. Cuando enunciamos algo acerca de momentos muy lejanos o indeterminados no utilizamos verbos como levantarse (de una silla,de una cama), andar, sentarse, pasar una mala noche –»pues había pasado una mala noche», reza nuestro texto casi a renglón seguido–. Podemos decir que ayer o hace una semana Pedro pedaleaba hacia la ciudad, pero no solemos decir que Pedro se levantaba de su silla o pedaleaba hacia la ciudad hace diez años, o a comienzos de este siglo. En enunciaciones de realidad sólo nos servimos de esos *verbos de situación* en pretérito cuando nos referimos a momentos que han pasado hace poco. Y ello sin duda porque designan una situación concreta que yo, el que enuncia aquí y ahora, aún alcanzo a recordar. En una información sobre la realidad no podrían aparecer oraciones como las de nuestro texto. Ahí no cabría establecer relación entre un joven que se levanta de su lecho y el dato de que la ciudad de Zürich en la que ello sucedía a fines de los años veinte del siglo XIX estaba rodeada de extensas fortificaciones. Si leemos tal texto sin saber de dónde está extraído sabemos al momento que no se trata de un informe sobre la realidad. El primer verbo que nos tropezamos, «se levantaba de su lecho», ya nos hace saber que nos las habemos con una narración de ficción. Y ese verbo hace aún algo más, *aniquila* la cualidad de dato temporal de esa información sobre el pasado, por más que esté en pretérito. Antes bien, *hace presente* ese tiempo que se nos ofrece como pasado, lo mismo que el espacio, y los convierte en una situación ficticia existente aquí y ahora en la que nuestro joven no se levantaba, se levanta. Pero ¿qué pasa con ese dato acerca de una época que ya era pasado para el autor de las *Züricher Novellen*? Pues que pierde su función de enunciación histórica sobre el pasado, y meramente ofrece el escenario en el que nos he-

mos de adentrar como marco de la narración que se avecina, la estampa de la ciudad de Zürich, que en ese momento todavía estaba cercada de fortificaciones. El verbo de situación aniquila el carácter de pasado que en una enunciación de realidad tienen lo mismo los datos temporales que la forma de pretérito, y plantea un presente ficticio que desde ese instante se va haciendo cada vez más claro e intenso a través de todos los momentos de la narración. Si seguimos leyendo que

> el ánimo matutino del señor Jacques no era tan risueño como el cielo, pues había pasado una mala noche, llena de ideas enrevesadas y dudas sobre su propia persona,

el lector, lo mismo que el autor que lo escribió, vive esto de un único modo, a saber, que el ánimo matutino del señor Jacques no *es* risueño en ese instante ficticio de la existencia de esa figura ficticia. De modo que en este texto el elemento decisivo para crear la ficción es el verbo de situación, que ya tiene poder suficiente para extinguir el carácter de pasado de tiempos verbales y adverbios temporales. Los verbos de situación siempre son instrumento que interviene en la producción de ficción; pero desde el punto de vista de la teoría del lenguaje no son lo decisivo, por cuanto también aparecen en la enunciación de realidad, en cualquier descripción. Sólo son indicadores inmediatos de ficción en un texto como éste, en el que la descripción de la situación contradice a la indicación del tiempo histórico.

De manera por tanto que el acontecer se desarrolla en la narrativa aquí y ahora, hecho presente, sin que ni ese ahora ni ese hacer presente tengan que tener necesariamente sentido temporal, aunque puedan hacerlo y con facilidad en forma de presente ficticio. Pero si el arte de la composición literaria obliga también al autor épico a «hacer presente», como Schiller sostenía contra Goethe y muchos otros de igual parecer, tal concepto se torna erróneo cuando se entiende como Schiller que aquello de lo que hay que hacer presente es algo «sucedido», pasado. El pretérito narrativo ya no tiene función temporal simplemente por esa razón, que el arte literario no hace presente en sentido temporal. Con toda su ambigüedad, esa idea de hacer presente no sólo es imprecisa, sino defectuosa e inductora de error como designación de la estructura de la literatura mimética, de ficción. Aquí, significa «hacer ficción»*. Y ello no es contradictorio con que digamos que la acción novelesca transcurre aquí y ahora para indicar precisamente que no se vive como pasado. Ya que desde el punto de vista de la teoría del conocimiento y del lenguaje «aquí y ahora» significa primordialmente el punto ce-

* Traduzco «Fiktionalisierung» por «hacer ficción» para resaltar su relación con «hacer presente», «Vergegenwärtigung». En ocasiones se sustituye por perífrasis verbales cercanas como «convertir en», «generar» ficción, etc.

ro del sistema de realidad, definido por las coordenadas de espacio y tiempo (con lo cual se cierra el círculo de la demostración de la falta de función del pretérito). Significa el yo de origen respecto al cual el ahora no tiene precedencia ninguna sobre el aquí, ni a la inversa, sino que son los tres determinaciones del punto de origen de la vivencia. Aun cuando no se nos ofrezca por medio de una fecha determinada, de un hoy o medios similares, indicación alguna de un momento, de un «presente» que en sentido temporal no es puntual, sino que se despliega arbitrariamente según la vivencia subjetiva, vivimos el acontecer de la novela como «aquí y ahora», como vivencia de seres humanos ficticios, que actúan, como diría Aristóteles; y una vez más eso no significa sino que vivimos esos seres humanos en su ficticia condición de yóes de origen a los que se refieren las indicaciones temporales, lo mismo que las demás.

Lo que quiere decir también que la pérdida de su función de pasado por parte del préterito no significa que ahora obtenga una función de presente. Si la frase novelesca «el sol de mediodía permanecía inmóvil sobre la cima desnuda del Julierpass» también transmite la vivencia de que el sol del mediodía «permanece» sobre la cima del Julierpass porque hemos entrado en el escenario de unos personajes ficticios, esa forma gramatical de presente tiene tan poco significado de presente temporal como la forma gramatical de pretérito lo tiene de pasado temporal. Ese sentido de presente no es otro sino el que nos transmiten una pintura o una estatua, el de «estar ahí», estar siempre, el de un aquí y ahora que está, lo que constituye el sentido fundamental tanto del *Gegenwart* alemán como del *repraesentare* romance respecto al cual el sentido temporal es algo secundario y derivado. El ahora depende del aquí, del *être présent*, no a la inversa.

Convertir en ficción, presentar el acontecer como aquí y ahora de personas ficticias, aniquila el significado temporal del tiempo verbal en que esté contada una narración: el significado de pasado del pretérito, pero también el de presente del presente histórico. Aunque este tiempo tan discutido y problemático ya haya quedado explicado sistemáticamente mediante las demostraciones anteriores, en este punto hemos de añadir no obstante una descripción más precisa con el fin de precisar críticamente la función que autores y hermeneutas suelen asignarle.

El presente histórico

Casi sin excepción el presente histórico ha servido de respaldo principal a la teoría de que la narración hace presente. Pero venía a oscurecer el carácter de ese tiempo el hecho de que no se distinguiera entre su aparición en informes en primera persona, orales o escritos, propios de la exposición histórica o de documentos históricos, y su aparición en la épica; circunstancia debida a que lingüística y gramática han fundado sus estudios de tiempos

verbales y pronombres en un concepto de narración crudamente simple. De ahí que la relación con el pasado fuese casi sin excepción la clave para explicarlo. Jespersen por ejemplo afirma que el narrador «se sale del marco histórico para hacer visible y representar lo que ocurrió en el pasado como si estuviera presente ante sus ojos»[71]; sin que nada cambie al respecto considerar «los datos traídos al presente»[73] o bien «a uno mismo trasladado al pasado»[72]. Esa función del presente histórico de hacer presente el pasado encuentra una fundamentación más precisa, y a mi parecer la única que capta adecuadamente el fenómeno en su esencia, en la obra de Wunderlich-Reis, quien remite el origen del presente histórico a la narración vívida de experiencias propias en el curso de la cual el narrador «cree volver a ver como vivencias presentes»[74] sucesos que para él son efectivamente pasado. Puede que se siga planteando si tal explicación es plenamente sostenible desde el punto de vista de la historia del lenguaje[75]. Desde el de la psicología del lenguaje, en cualquier caso, es el único que aclara esa vivencia de que sucesos pasados se hacen presentes, que es la que experimentan narrador y receptor al describirlos con formas de presente. Tal cosa sólo es posible por tanto en documentos que hablen de vivencias propias, es decir, exposiciones autobiográficas de cualquier clase. Un buen ejemplo es el que proporciona *Griechischer Frühling* de Gerhart Hauptmann (1907–Primavera griega). Se trata de la descripción de un viaje narrada de punta a cabo en presente, de tal modo que no son sólo las descripciones de situaciones las que se ven referidas al instante en que éstas se dan, sino cada paso y cada detalle del viaje, reproducido en cierta forma cinematográficamente.

> Hemos llegado al giro del camino. La calle se mete en un arco ancho bajo sólidos muros de piedra roja... paseamos lentamente por la calle blanca. Espantamos a un lagarto verde de pie y medio, que cruza... el camino. Un asno pequeño, cargado con un montón de genista, se cruza con nosotros...

El hecho de que pese a hacer presente lo expuesto estos presentes gramaticales se sigan refiriendo al pasado se debe a que la descripción es una crónica en primera persona. Pues la crónica autobiográfica es el único lugar de la narrativa en que se mantiene la conciencia de pasado precisamente porque el presente gramatical hace presente en el auténtico sentido de la expresión. Como el narrador de esos sucesos no puede haber escrito mientras andaba o espantaba al lagarto, se echa de ver claramente el carácter histórico del presente y sabemos que ese viaje ya ha tenido lugar, hace poco o mucho tiempo. Sin embargo, en lo que se refiera a conciencia de pasado en una descripción autobiográfica el dominio exclusivo del presente no produce efecto distinto a su alternancia con el pretérito. Tal es el caso en la descripción ya citada de la fiesta de San Roque, en la que Goethe intercambia tan arbitrariamente presente y pasado que ninguno de ellos ostenta la primacía

a la hora de dar vida a las figuras –«Viene la procesión monte arriba»...»Un baldaquino de seda roja se bamboleaba»–, sin que se pierda por ello la conciencia de que las vivencias de ese viaje se han escrito después de realizado. Pues lo descrito se ofrece como vivido, es decir, el yo narrador se presenta como alguien que ha asistido a los sucesos narrados, cosa esencial en todo narración en primera persona, auténtica o fingida; y es por eso por lo que referimos lo vivido a él y a la posición de aquel entonces en su pasado. En la crónica autobiográfica la conciencia temporal no se ve alterada por el uso del presente histórico, a tal punto éste es aquí indicador de que es el narrador quien se traspone vívidamente a su vivencia pasada y así la hace presente a sí mismo y al receptor –algo en lo que a mi parecer Wunderlich-Reis tiene toda la razón–. Pues en la memoria personal coinciden representación vívida y sentimiento de antes y entonces, y cuando aquélla se reproduce al recordar vuelve a coincidir con el ahora del acordarse y el revivir. El significado y la función exclusivamente existenciales del recuerdo, que a otros procesos intelectuales como el conocimiento sólo cabe aplicar a lo sumo metafóricamente, también dejan sentir su peso en el esclarecimiento del presente histórico.

Pues éste aparece ya completamente alterado en un documento histórico objetivo. Presentemos aquí un ejemplo tomado de un manual moderno, que cumple por tanto todos los requisitos de la enseñanza de historia en el bachillerato superior, y que está redactado casi por completo en presente histórico:

> Cauteloso, Barbarroja renueva el acuerdo con la iglesia imperial. Utiliza cuantos derechos le corresponden conforme al concordato de Worms a fin de tener de nuevo firmemente en sus manos a los príncipes eclesiásticos alemanes... Al mismo tiempo el rey renueva... regalías y derechos de espolio de la corona... tras dejar provisionalmente asegurados los asuntos alemanes Federico marcha a Roma en 1154 a fin de hacerse con la corona imperial que le fuera prometida el año anterior. El viaje por el norte y centro de Italia le hace ver en toda su extensión las dificultades que...
>
> *Geschichte unserer Welt* II, 1947

¿En qué consiste la diferencia entre este presente histórico y el del ejemplo autobiográfico? Ambos son enunciación de realidad. En ambos casos existe un yo de origen real, un sujeto enunciativo. Pero los estados de cosas objetivos o descritos como tales en el libro de historia lo son (relativamente) por presentarse como independientes del sujeto enunciativo, no vividos por él mismo. El sujeto enunciativo, el historiador, tiene ciertamente una posición en el tiempo como le sucede al yo del informe autobiográfico, y la época de Barbarroja se halla en su pasado. Pero no referimos los datos que se nos relatan a tal posición, por así decir demasiado distante de los acontecimientos, y precisamente porque a diferencia del autobiógrafo el historiador no puede

acordarse de las situaciones que describe, no puede «hacérselas presentes a sí mismo», la función de hacer presente es totalmente ajena a este presente histórico. En vista de las exposiciones históricas de este tipo, Brugmann-Delbrück tampoco concibe ya el presente histórico en ese sentido de un hacer presente, es decir, de una relación temporal entre pasado y presente, sino que le asigna una función dramática de ilustración, de visualización: «El que habla tiene la acción como en un drama ante sus ojos, y la idea de relación temporal no se despierta más allá de su interés por la acción»[76]. Si en la expresión «como en un drama» sustituimos éste por la ficción épica, Delbrück ha acertado plenamente. El presente histórico no ejerce ninguna función de hacer presente en sentido temporal, sino en el de hacer ficción. Hace aparecer a los personajes actuando por sí mismos con más energía aún que el pretérito, los muestra en el trance de realizar su acción, en tanto el pretérito de una crónica histórica da a conocer más bien los hechos, los actos ya cumplidos.

Esta función del presente histórico, hacer ficción en una crónica histórica objetiva, aparece aún más desarrollada en muchos pasajes de la hermosa biografía de Wieland escrita por F. Sengles (1949). Ofreceremos aquí el análisis de uno de ellos porque, al revelar ciertos límites muy escondidos, permite sacar muchas conclusiones esclarecedoras acerca del presente histórico en la ficción épica.

> Así estaban las cosas cuando de repente Wieland se resolvió por el matrimonio evangelista. Sabía que con esa condición quedaba descartado obtener la aprobación de la madre de Christine. Ésta movería todos los resortes para evitar un matrimonio protestante de su hija. Por eso Wieland pretende sacarla de Augsburgo lo más rápido posible...y esconderla en casa. Las ventanas de una de las habitaciones ya están tapadas con papel a fin de que los vecinos no observen nada, sólo tiene permitida la entrada la vieja Floriana, y ésta callará hasta la muerte... para que todo salga a pedir de boca no queda por hacer sino esperar... y acompañar a padre e hija hasta el convento de Rot. Wieland viaja hasta allí, sin encontrarlos... Ahora Wieland ha llegado verdaderamente al límite. Le invade el ansia de morir.En tal estado de ánimo se sienta en casa al volver de Rot, no para de darle vueltas... Ya no entiende a Dios, cómo puede crear seres humanos de tan bárbara dureza ¿Es que no hay medio de escapar a ellos? (p. 133 y s.)

Este fragmento en presente se aproxima mucho a la narración novelesca, de ficción, lo que naturalmente no podría decirse del ejemplo histórico antes citado. En esta exposición biográfica, cuyos pretéritos guardan su función gramatical natural de pasado, se llega a utilizar para presentar procesos internos incluso verbos de acción anímica y otras formas que sólo tienen sitio legítimo en la narración de ficción. «Se sienta en casa... no deja de darle vueltas....Ya no entiende a Dios... ¿Es que no hay medio de escapar a ellos?», forma interrogativa ésta propia del discurso indirecto libre. ¿Cómo hemos de explicar es-

tas formas narrativas de un historiador? ¿Se traslada el biógrafo al pasado de Wieland, lo hace presente a nuestros ojos? Aquí se aprecia un notable fenómeno, el de que precisamente un pretérito sí cumpliría esa función de hacer presente, produciendo ficción como resultado; sobre todo en pasajes como los citados, que entonces aparecerían de este modo: En tal estado de ánimo se sentó en casa, sin dejar de darle vueltas... ya no entendía a Dios... ¿Es que no había manera de escapar a ellos? Aquí el pretérito, y desde luego a causa de los verbos de acción anímica, habría tenido por efecto hacer aparecer a Wieland como un personaje novelesco. Que no comprendiera a Dios, que se preguntara si no es posible escapar a la barbarie de algunos hombres, se entenderían pensamientos puestos en la mente de Wieland por el narrador, que ya no sería historiador sino narrador de ficción, y de inmediato se dejaría sentir el paradójico comportamiento del pretérito de ficción: se esfumaría y quedaría suspendido todo pasado, y con él, la realidad histórica. Es precisamente el presente el que mantiene la conciencia histórica en esta crónica, en la forma particular de esas frases: cumple una función «documental», señala la reproducción del contenido de las cartas a partir de las que el biógrafo reconstruye la situación interna y externa de Wieland en aquel entonces. El uso del presente intensifica la conciencia de hallarse ante un documento histórico. Pues los documentos existen, están aún disponibles, en tanto la vida que representan ya pasó. El presente utilizado en la exposición reúne por tanto una función de «hacer presente» situaciones internas y externas con una función histórica, e impide la transición a una crónica de ficción novelesca que fácilmente puede surgir en descripciones de este tipo, y que en este caso hubiera surgido al momento de utilizarse el pretérito.

El caso límite que representa el texto de Sengle ya arroja alguna luz sobre la función del presente histórico en la narrativa. Al compararlo con su aparición en enunciados de realidad, en informes históricos objetivos, ya se puede ver muy claramente que en la ficción épica no tiene ninguna función genuina de hacer presente, ni en sentido temporal ni en el de ficción. Ambas cosas resultan directamente del hecho de que el pretérito no tenga en la ficción ninguna función de pasado. Quisiéramos dar forma concreta a este fenómeno con un solo ejemplo, un fragmento tomado del único capítulo de *Los Buddenbrook* de Thomas Mann que está escrito en presente, con el claro objetivo de hacer especialmente visible la viveza y excitación de los sucesos que en él se narran: la espera de Toni ante el Ayuntamiento donde tiene lugar la elección de senadores:

> La cosa se está prolongando. Parece que las discusiones no quieren aplacarse en las cámaras... ¿Estará allí dentro el señor Kaspersen... que nunca se da otro nombre que el de «funcionario del estado» y dirige lo que sabe hacia el exterior por una esquina de su boca?... Hay gente de todas clases sociales que aguardan de pie... Detrás de dos trabajadores que mascan tabaco... hay una dama que mueve la cabeza muy excitada a un lado y a otro para poder ver el ayuntamiento entre los hombros de los dos tipos rechonchos «¿No tié ése una hermana que se lan pasao ya dos tíos?» La mujer del abrigo de noche se estremece... «Sí, una cosa así. Pero no se sabe ná, así que el cónsul tampoco pué hacer ná» No, no es verdad, piensa la dama del velo, mientras aprieta sus manos entrelazadas bajo el abrigo... ¿No es verdad? ¡Gracias a Dios!

Ante un pasaje novelesco como éste se derrumba la tradicional interpretación temporal del presente según la cual éste hace presentes sucesos acaecidos en el pasado «como si estuvieran presentes ante nuestros ojos»*. Pues ¿acaso esos sucesos estarían menos presentes a nuestra vista de haber sido descritos en pretérito? ¿O están más presentes que otras escenas de la novela en las que es ése el caso?:

> Hizo presa en él una gran inquietud, una necesidad de movimiento, de espacio y luz. Echó hacia atrás el sillón, pasó al salón y encendió varias de las llamas de gas del candelabro en la mesa del centro. De pie, se estiraba lenta y crispadamente la larga punta de su bigote, y miraba sin ver nada a su alrededor por la lujosa estancia

Tras todas las pruebas que hemos realizado ya no es necesaria más confirmación de que ni la descripción en presente ni en pretérito suscitan vivencia de pasado. Ninguna de las dos escenas está más presente temporalmente hablando, en ambas se trata del ficticio aquí y ahora de las figuras, que en ninguna de las dos se señala como presente ficticio mediante términos temporales particulares, tales como adverbios de tiempo o atributos. Así que la interpretación temporal del presente histórico en la ficción épica ya se equivoca para empezar porque el pretérito tampoco indica pasado alguno. Pero ¿por qué tampoco el presente tiene ninguna función particular de hacer presente ficticio que exceda a la del pretérito? Porque el caso es que en la crónica histórica sí la tiene, tanto si es del tipo de nuestro párrafo de manual como del que muestra el ejemplo del *Wieland* de Sengles. Podríamos responder con una metáfora, y decir que sobre una superficie azul una mancha roja destaca de su entorno, pero no así sobre una superficie del mismo color rojo. En la enunciación histórica el presente es un tiempo gramatical distinto del pretérito, que en ese caso tiene una auténtica función de pasado. Por contra en lo épico, en la novela, no es distinto, esto es, no funciona de modo diferente. Como ahí el pretérito no hace mermar en absoluto la vivencia de un aquí y ahora de la ficción, no necesita ser sustituido por un tiempo gramatical que en otro contexto de estructura lógica distinta, la enunciación de realidad, puede conseguir en determinadas circunstancias incluso mejor efecto de ficción que el mismo pretérito. De ahí que en cualquier contexto de ficción en el que apa-

* «as if they were present before our eyes», inglés en el original.

rezcan presentes históricos, sin excepción, podamos sustituirlos por el pretérito sin notar cambio alguno en nuestra vivencia de ficción[77]: «La cosa se estaba prolongando... Había gente de todas clases sociales que aguardaba de pie... Detrás de dos trabajadores que mascaban tabaco había una dama... No, no es verdad, pensó la dama....» Aquí tropezamos en el verbo pensar, así como en estremecerse (se estremece), lo que nos hace advertir que los verbos de acción anímica aún se prestan mejor que los restantes a su sustitución por el tiempo narrativo habitual. Ellos son los que ofrecen la prueba más válida de que el pretérito no indica en la ficción enunciación de pasado, porque son tales verbos los que producen el efecto decisivo de convertir las figuras de la novela en yóes de origen, el efecto de ficción. Pero ese efecto sin embargo no se intensifica porque el verbo esté en presente. No, la forma de presente tiene incluso efectos perturbadores precisamente porque un enunciado como «pensó la señora» nunca se daría en una enunciación de realidad, es decir, porque nunca puede designar un proceso pasado y el pretérito no tiene aquí fuerza alguna. Así que en cierta forma el presente llama nuestra atención sobre el hecho de que sólo en la novela y en ninguna otra parte podemos saber lo que una persona está pensando ahora mismo, y al recordárnoslo destruye parcialmente la ilusión de vida ficticia que la novela produce. Pero lo que vale para los verbos de proceso interior en este caso tan notable vale en último término para el uso del presente histórico en la ficción en general. Con lo que ya estamos en situación de poder aclarar la fenomenología del pretérito épico como parte de una más general, la del tiempo gramatical en la narrativa de ficción.

Como ya hemos indicado en varias ocasiones, el hecho de que la narrativa, la ficción épica, pueda manejar gramaticalmente el pretérito como no es posible hacerlo en la enunciación de realidad es un indicio de que las formas verbales conjugadas pierden aquí todo su aspecto temporal. La unión que en la enunciación de realidad existe entre el significado de la raíz verbal y la desinencia temporal se disuelve en cierto modo en la ficción, a tal punto cede en ella uno de esos elementos ante el otro[78]. Una comparación con la pintura puede resultar muy gráfica a este respecto. Así como un cuadro no puede pintarse en el aire, sino que precisa un substrato, un paño de muro o de lienzo, el narrar de la narración ha de avanzar por formas verbales conjugadas. Ahora bien, es claro que aparte de la pintura el lienzo tiene su propio valor material como tal lienzo. Como substrato de una pintura pierde su propio valor material en el de ésta, y en cuanto pintura ya deja de ser lienzo. Otro tanto sucede con el tiempo de la conjugación verbal. Fuera de la ficción, en enunciación de realidad, el pretérito tiene su función gramatical propia, expresar una relación entre el sujeto enunciativo y el pasado; de igual manera el presente tiene en ese caso su sentido temporal propio de simultaneidad, o bien oficia de presente histórico. En la ficción, el pretérito y el presente histórico que semánticamente engloba son sólo substrato sobre el que ha de desarrollarse la narración, considerados en tanto tiempo narrativo, es decir, no como indicación ficticia

de tiempo referida a la vida ficticia de los personajes que éstos expresen por ejemplo en sus conversaciones. En cuanto tiempo verbal de pasado, el pretérito pasa tan inadvertido como el lienzo en la pintura; y del verbo al que viene unido, que tiene que aparecer en alguna forma conjugada, sólo queda su contenido semántico, la acción, situación etc. que en él se expresa, pero no el hecho de que haya pasado. Leo en *Ana Karenina* que «todo andaba patas arriba en casa de los Oblonsky», y lo que vivo no es que alguna vez algo *andaba* patas arriba, sino que andaba *patas arriba*; y de aparecer la frase en presente histórico, exactamente lo mismo: lo que vivo es una situación, un estado de cosas, pero no tiempo.

En la ficción épica puede servir como indicador de relaciones intemporales ese presente verbal que utilizamos sin querer, pero llevados por una necesidad lógica, cuando repetimos para otros el contenido de una narración o una obra dramática; forma verbal ésta que podríamos llamar por ese motivo *presente reproductivo*. Su sentido se hace claro cuando en su lugar intentamos servirnos del pretérito. Pues sobra repetir que éste le daría de inmediato a la ficción el carácter de documento de realidad, y nada tendría que ver con el pretérito épico. Precisamente por eso este presente no es tampoco presente histórico, sino el presente intemporal de la enunciación referida a seres ideales. Su significado intemporal no se modifica cuando en el comentario de una obra de ficción se aúnan indicaciones sobre el contenido e interpretaciones críticas reflexivas; p. ej., Schiller escribe a Goethe acerca del *Wilhelm Meister*: «Desde esa infortunada expedición en que quiere representar una obra sin haber pensado en el contenido, y hasta que elige a Teresa por esposa, ha recorrido por así decir el entero círculo de la humanidad en un sentido» (8 de Julio de 1796). Y si no supiéramos a qué se refieren las frases de Schiller, el presente nos aclararía que hablan de una obra literaria y no de relaciones reales, pues en este caso hubieran empleado el pretérito de enunciación de realidad.

El problema del tiempo en la novela histórica

La fenomenología de los tiempos verbales utilizados en la ficción exige aún aclarar el problema del tiempo en aquellas novelas en que éste desempeña un papel material, temático, y por tal razón han dado particular ocasión a interpretaciones erróneas de las relaciones de ficción. Así, podrían alzarse objeciones a la pérdida de valor temporal del pretérito a la vista de un comienzo de novela como el siguiente, que nada deja que desear en precisión histórica y localización con fecha exacta de un punto del pasado:

> El dos de marzo de 1903 fue un mal día para el dependiente de comercio August Esch, de treinta años de edad; había tenido un encontronazo con su jefe y se le había despedido, sin haberle dado ni tiempo de hacerlo él mis-

mo. De forma que estaba menos enfadado por el despido que por no haber sido más rápido

Hermann Broch, *Esch oder die Anarchie*

Esa fecha, perteneciente a un pasado que sin duda conocen autor y lector y que pueden recordar personalmente toda una serie de personas vivas en 1931, año de publicación de la novela, ese 2 de marzo de 1903 ¿provoca la vivencia de que se halla 28 años atrás? En modo alguno. Sólo designa un día importante en la vida del personaje, y gracias a cuya fecha sabemos al mismo tiempo que nos hemos de imaginar el cambio de siglo como su ambiente vital, como una de las condiciones que determinan la particular manera de Esch de experimentar y valorar la vida. La fecha es un ahora e incluso un hoy ficticio de la figura ficticia, para la cual significa un giro en su vida; no un entonces del pasado de lector o autor, experimentado directamente o no, que no forma parte de su experiencia de la ficción. La fecha no desempeña otro papel que el de cualquier otra caracterización de un día en una novela, no es sino un fragmento de la materia prima que es la realidad, y en la ficción es tan ficticia como la casa y la calle, los campos y bosques y las ciudades de Manheim y Colonia en que se desarrolla *Esch*, como el Julierpass y el mediodía del ficticio aquí y ahora con que comienza *Jürg Jenatsch*. Pues desde el mismo momento en que de tiempo y lugar resulta un campo vivencial de personajes ficticios, un campo de ficción, se acabó su «realidad», por más que puedan aparecer en él componentes procedentes de una realidad más o menos conocida. En efecto, en lo que concierne a realidad histórica y geográfica el conocimiento ya es en cualquier caso completamente relativo. Para alguien poco ilustrado en Geografía, pongamos un lector de otro continente, Colonia y Manheim podrían indicar ciudades reales tan poco como el nombre de una aldea cualquiera, desconocida para casi todos, que sin embargo tiene plena realidad geográfica para el autor que la elige como escenario. De nuevo se hace notar aquí la importancia del contexto para decidir el carácter real, o ajeno a la realidad, de alguna cosa. Pues cuando es en un documento histórico, en un informe sobre la realidad, donde los lectores encuentran un desconocido nombre geográfico (o de cualquier otro tipo), no dudan en absoluto de la realidad del lugar así llamado. Pero en la ficción, a la inversa, queda cancelada cualquier pregunta acerca de la realidad de una localidad, por más conocida que sea. Y la misma prueba se puede plantear respecto al tiempo. En la novela, la fecha del dos de marzo de 1903 es tan ficticia como la de 1984 en que Orwell sitúa su utopía de condenación política; y ello, quede claro, no por tratarse de un tiempo aún no vivido por los coetáneos de la publicación del libro en 1931, circunstancia que ya no será cierta dentro de una generación, sino por tratarse de un tiempo novelesco. Y una vez más, el hecho de que ésta y todas las demás utopías de futuro estén narradas en pretérito y no en futuro, por ejemplo, puede ofrecer algunas revelaciones drásticamente concluyentes sobre el sentido intemporal

del pretérito épico. También la utopía narra sus acontecimientos referidos a sus personajes ficticios, como aquí y ahora de los mismos, de manera que las relaciones establecidas en la estructura de la ficción en nada se diferencian en ese caso de las que se dan en una novela «histórica» o una que transcurra en la «actualidad».

Pues no es preciso añadir mucho para hacer entender que tampoco el pretérito de la novela histórica tiene nada que ver con el carácter histórico de su material. La guerra francorrusa de 1812, en cuanto materia de *Guerra y paz*, la vivimos con tanta «presencia» los lectores de esta generación como los de los años setenta del siglo pasado en que apareció la novela, por más que como acontecimiento histórico guardemos con ella una relación bien diferente. Pues aun en una novela así, cuyo material real se sabe parte de la historia, del pasado, tampoco está presente el yo de origen del lector ni por tanto su conciencia de tiempo y realidad, razón por la que vive el «érase una vez» de la narración de la misma precisa manera que en una novela cuyo material sea inventado, como ahora ficticio de los personajes: de Napoleón, al que se pinta durante su aseo matutino, lo mismo que del príncipe Andrés Bolkonski, del que no sabemos con igual certidumbre si su figura está construida con material histórico o inventado, ni en qué proporciones. En cuanto tema de la obra de un historiador, Napoleón se describe como objeto del que se enuncia algo; como tema de una novela histórica, incluso Napoleón se torna ficticio. Y ello no se debe a que la novela pueda apartarse de la verdad histórica. Incluso las novelas que se atienen a la verdad histórica tan estrictamente como un documento transforman al personaje histórico en figura ficticia, lo trasladan de un posible sistema de realidad a un sistema de ficción. Pues éste se define exclusivamente por el hecho de que las figuras no se presentan como objeto sino como sujeto, en su ficticia condición de yo de origen, o bien, lo que también es posible, como objeto del campo vivencial de otro personaje de la novela. Éstos son aquellos «estados de cosas que encarnan» descuidados por la teoría de Ingarden sobre los cuasi-juicios: es el proceso de hacer ficción el que en una novela hace ajeno a la historia hasta el material más histórico.

Pero esas relaciones desarrolladas aquí a partir de un solo ejemplo concreto, la relación entre fechas ficticias y pretérito épico, en modo alguno rigen únicamente en la novela histórica, sino también en el drama histórico. Se hace así evidente que el pretérito narrativo nada tiene que ver con el carácter histórico de un material ni con cualquier otra caracterización del mismo mediante indicaciones temporales. Sin embargo, expresado de esta forma general podrían plantearse objeciones, ante todo, en lo concerniente a un tipo de novela particularmente propia de los tiempos modernos que podría servir de prueba en contra de nuestra demostración a los partidarios de las teorías del pasado: se trata de ese tipo de obras en que la condición de pasado de lo narrado se recalca particularmente o incluso se convierte en tema. Exponentes en la literatura alemana son el ciclo de novelas sobre José de Thomas Mann y *El hombre*

sin atributos de Robert Musil, si bien de maneras bien diferentes. El punto de partida de Thomas Mann, que le sirve como recurso humorístico y metódico al tiempo, es la perspectiva en que plantea su narración: resucitar la leyenda bíblica de José y hacerla presente, pero a la vez también objeto de conocimiento histórico y psicológico mediante el comentario constante[79]. Con su peculiar estilo de narrar, también Musil mantiene constantemente despierta la conciencia de que su novela satírica está escrita mirando hacia atrás a una época ya pasada, la de Kakania, y de que el año 1913 en que transcurre ha de mirarse como ya ido; por eso se convierte por sí mismo en objeto principal de sátira temporal el nudo de la acción, la «acción paralela» para preparar los festejos a celebrar en 1918 en conmemoración de la entronización de Francisco José. Pero esa conciencia de pasado, de haber sucedido ya, bien histórica bien míticamente, no ha de achacarse en ninguna de ambas obras al uso del pretérito en que como toda literatura épica están escritas. Cierto es que en una frase del *Hombre sin atributos* como la que sigue se marca expresamente la distancia temporal entre el narrador qua autor y la acción de su novela: «Walter y él habían sido jóvenes en la época hoy desvanecida que siguió al último cambio de siglo, cuando mucha gente se figuraba que también el siglo era joven. El que por entonces se había ido a la tumba no se había destacado por nada en particular en su segunda mitad» (Parte I, cap.15) Pero ahí la distancia temporal se marca mediante la literalidad de las palabras «en la época hoy desvanecida»; la narración se da aquí apariencia de crónica histórica, lo que en esta obra tiene por función reavivar una y otra vez el sentido de sátira de una época en el material narrado. Con todo esta novela es... una novela, es decir una ficción, y da forma a personajes ficticios en el aquí y ahora de sus vidas ficticias con todos los medios de que dispone la narrativa en su forma moderna. En las siguientes descripciones sacadas al azar de la historia de Ulrich, el hombre sin atributos, y de los personajes de su círculo, se esfuma como en cualquier otra novela esa distancia «histórica» entre el narrador y lo narrado, y el pretérito no guarda ni rastro de su valor de pasado: «Mientras conversaban, Ulrich y Clarisa no habían notado que la música se interrumpía de cuando en cuando a sus espaldas. Luego Walter asomó en la ventana. No podía verlos, pero sentía que estaban justo más allá del límite de su campo visual. Los celos le atormentaban». Pues las relaciones son tales en la narrativa que la narración puede dar la impresión de tomar su material de un pasado histórico o inventado, desde luego, pero el pretérito no es prueba y ni siquiera criterio de que el material narrado se entienda pasado, ni de lo contrario. Tanto la novela de Musil como la de Mann, pero asímismo nuestro ejemplo de *Hochwald*, indican que esa impresión se consigue por medios muy diferentes, con total indiferencia de que la narración trate un material genuinamente histórico o uno inventado que finja en mayor o menor medida ser histórico[80].

Sin embargo, allí donde se haya de «hacer presente» material histórico junto con inventado en una misma novela, como sucede en *Guerra y paz*, y la

conciencia de pasado no deba despertarse en absoluto sino precisamente olvidarse, la función del pretérito de hacer ficción las partes que se saben históricas es particularmente adecuada para darnos más claves de la fenomenología del pretérito épico. Mostraremos esto de nuevo con un ejemplo:

> A las cinco y media Napoleón cabalgó hacia la aldea de Chevardino. Ya clareaba; el cielo estaba iluminado; al este flotaba aún una sola nube. Los fuegos de la guardia se extinguían abandonados en el tenue resplandor de la mañana.

Al leer este texto es únicamente el significado de los verbos el que se experimenta, con indiferencia de su tiempo gramatical. Pero tan estricto e infalible es el funcionamiento de las leyes del lenguaje, es decir, del contexto, que esas mismas relaciones se presentarían completamente alteradas con sólo que nos encontráramos la misma frase en un documento histórico, por ejemplo en el informe de un testigo ocular de esa jornada de la guerra, de esa galopada matinal con Napoleón hacia las trincheras de Chevardino donde se desarrollaron ante él unas acciones militares históricamente acreditadas. En tal caso, los significados de los verbos que describen la acción o la situación estarían sin duda en primer plano de la conciencia, pero sin embargo no se perdería del todo el significado de «entonces», de aquel entonces ya pasado que fue ese día de la guerra. Pues como enunciación histórica la descripción estaría en el tiempo: el del sujeto enunciativo y por tanto el del lector. Y si hacemos la prueba de utilizar presente histórico en esas oraciones, considerándolas primero novela y luego informe histórico, el resultado será particularmente iluminador del carácter de mero substrato de los tiempos verbales en la narración épica, precisamente por la fidelidad histórica de su materia. Considerándolo como enunciado histórico, el presente tendría el efecto antes descrito de generar y vivificar una ficción, «a las cinco y media Napoleón cabalga hacia la aldea de Chevardino». En la descripción novelesca en cambio no se precisa tal efecto porque lo narrado es el aquí y ahora de Napoleón esa mañana; y narrado no por cualquiera que estuviera allí para verlo cuando cabalgaba hacia Chevardino, sino como aquí y ahora de Napoleón a solas consigo mismo, por así decir, producido por la narración. Así damos con un fenómeno a menudo advertido pero jamás fundamentado: sentimos más adecuado y estéticamente satisfactorio el pretérito que un presente histórico que, como ya observábamos en el ejemplo de *Los Buddenbrook*, es fácil que llame fuertemente nuestra atención hacia el hecho de que nos estamos ocupando de relaciones ficticias, destruyendo así la apariencia ilusoria cuya producción es la esencia de la narración de ficción. Aquí rige una ley estética y estilística que hemos de considerar más detenidamente, pues viene condicionada directamente por relaciones lógicas de la literatura y del lenguaje de las que no se es consciente.

Esta ley presenta dos facetas. La primera, estéticamente más superficial, se apoya en el hecho de que algo objetivamente superfluo lo es también estéticamente. Como en la ficción el presente histórico no cumple función alguna, ni temporal ni de producción del efecto ficción, puede sustituirse en cualquier momento por el pretérito sin que se vean afectadas ni la vivencia de ficción ni siquiera alguna peculiaridad de las vivencias del personaje que el narrador quiera expresar mediante el presente[81]. A mi parecer, hay un fenómeno cíclico en la narrativa alemana del siglo XVIII y buena parte del XIX que no hace sino confirmar esto: se trata de la frecuente permuta de ambos tiempos, a menudo en una misma frase. Aun aceptando la idea de la influencia francesa, de modo que el presente histórico correspondiera al *imparfait* francés y el *imperfekt* alemán al *passé défini*, o lo que es igual, grosso modo, a descripción de estados y progreso de la acción respectivamente[82], me sigue pareciendo imposible reconocer sentido alguno en la distribución de esos tiempos verbales en las epopeyas en verso de Wieland, por ejemplo, o en *Maler Nolten* de Mörike. Para ilustrarlo, véase una muestra de esta novela:

> La cogió por los hombros con delicadeza, y echándose suavemente hacia atrás ella reclinó su cabeza en él de modo que sus ojos se alzaban brillantes hacia él desde debajo de su mejilla. Apaciblemente le mira ella sin pensar en nada, apaciblemente posa él los labios sobre su frente clara. Durante largo rato nada interrumpió la calma papitante. Al cabo, él dice con serenidad... Constanza temblaba, como si quisiera decir... Pero a él no se le ocurre una palabra más...

El problema estilístico que este fenómeno plantea es objeto de unas cuidadosas observaciones que H. Brinkmann dedica a las *Afinidades electivas* de Goethe[83]. A mi entender, sin embargo, Brinkmann le da excesivo significado a la permuta de presente y pretérito que también Goethe utiliza; por ejemplo, cuando interpreta el presente verbal como simbolización del devenir demoníaco en los capítulos centrales de las *Afinidades* (Parte II, cap. 13 y 14)[84]. Acaso se pueda hacer algún progreso en el enjuiciamiento de este fenómeno trasladando a este campo la distinción entre perspectiva sincrónica y diacrónica acuñada por la lingüística moderna. Pues justamente los tiempos verbales son específico objeto de estudio de la gramática sincrónica por ser morfemas, mientras por contra los verbos mismos son semantemas[85]. No veo por qué la lingüística moderna no podría aceptar nuestra demostración de la pérdida de significado temporal que padecen los verbos en la ficción narrativa como confirmación de su punto de vista. Pero éste a su vez también supone una confirmación de lo que en términos puramente fenoménicos define a la ficción: a saber, que el proceso de hacer presente y por tanto el sentido de lo narrado se

apoyan en los semantemas y sus significados, no en los morfemas. En lo que atañe al presente histórico en la ficción épica, esto quiere decir que interpretar su sentido a partir de textos aislados, diacrónicamente, no puede llevar a resultados demasiado buenos. La interpretación que hace Brinkmann del uso del presente histórico en determinadas partes de las *Afinidades electivas* como medio de simbolizar el acontecer demoníaco ha de seguir siendo necesariamente más subjetiva e incierta que otras fundadas en la acción, la caracterización de los personajes, o cosas de este estilo, porque el morfema temporal es relativamente «mudo», esto es, no transmite más sentido que el meramente temporal. Por eso me parece ir demasiado lejos atribuirle al presente en ciertos contextos funciones de significación profunda, primero porque otros capítulos de la misma obra no dan ocasión para ello, por ejemplo las partes que se refieren a Charlotte[86], y además porque también se puede encontrar una intensa permuta entre presente y pretérito en otros textos de la época. A mi juicio los morfemas están sometidos en alto grado a las modas lingüísticas, que en nada ayudan a aclarar el contenido de una obra determinada*. De ahí que a mi entender la permuta de tiempos verbales haya de explicarse también en el caso de Goethe desde un punto de vista sincrónico, y no diacrónico, lo mismo en las novelas que en sus textos autobiográficos. Explicación de la que forma parte la demostración intentada en lo que antecede, a saber, la de que en una narración de ficción se borran hasta desaparecer el significado y función temporales de los verbos, que en cuanto temporales son también existenciales, es decir, se refieren a relaciones reales y no de ficción. Por eso un efecto de modas de escritura como el interminable intercambio de presente y pretérito es más molesto que significativo, incluso en una novela de Goethe. Molestia que tiene su explicación lógica y sistemática en el hecho de que, por carecer el pretérito de toda función de pasado, el presente histórico es superfluo, no influye en la producción del efecto de ficción, ni para acentuarlo ni para perturbarlo, y precisamente por eso, molesta.

Circunstancia ésta que nos revela ulteriores aspectos de la ley estética aquí vigente, según la cual produce un buen efecto una forma narrativa de pretérito inalterada por irrupciones del presente. Como expresión de pasado, el significado gramatical original del pretérito conlleva un rasgo peculiar, la *cualidad de facticidad*: desde el punto de vista semántico se diferencia de todos los demás tiempos en que es el único que la expresa inequívocamente. Si dejamos a un lado el futuro, que naturalmente siempre siempre tiene un valor expresivo de posibilidad, de virtualidad, es ese carácter de inequívoca facticidad el que distingue al pretérito del presente. Pues éste, como es sabido, es polisémi-

* Se ha suprimido del texto la siguiente frase: «tal sucede por ejemplo con los sufijos de genitivo en adjetivos (gutes Mutes, guten Mutes) o el uso del dativo con determinados verbos (er lehrte mir)».

co. En toda una serie de lenguas puede ponerse en lugar del futuro pero también, sobre todo, designar relaciones lógicas e ideales de carácter intemporal. La frase «el ruiseñor canta» puede expresar tanto el canto actual del ruiseñor como la cualidad intemporal del ruiseñor de saber cantar. «El ruiseñor cantaba», por contra, sólo puede designar un hecho pasado. Es erróneo interpretar la sensación de que el pretérito es la forma temporal más adecuada a la narrativa atribuyéndola a una «ilusión de pasado», un «pasado virtual», etc. La causa de tal ilusión es ese valor «connotativo» de facticidad que subraya discretamente, o mejor aún, que no altera en absoluto la vivencia que la ficción produce y evoca, la apariencia de vida. Pues tampoco hay que exagerar este fenómeno hasta el punto de decir que el pretérito narrativo se convirtió en el tiempo narrativo de la ficción *a causa* de ese valor de facticidad. La cosa está más bien en que al pretérito le cuadra ese papel porque mantiene ese valor en tanto el de pasado se esfuma. Esa facticidad es sin duda la expresión más llamativa de su univocidad semántica, pero ésta sólo resalta por comparación con el polisémico presente. Polisemia que es la verdadera causa objetiva de que la utilización del presente como tiempo narrativo, como presente histórico, no carezca de riesgos. Así, en partes de una obra narrada en presente histórico casi siempre aparecen pasajes que efectivamente no sólo podrían, sino que *tendrían que* estar en presente, pero por otras razones. Ello vale lo mismo para el arte narrativo de Goethe que para una novela escrita con tal desorden como *Bernadette* de Werfel, casi totalmente en presente. Véase un pequeño fragmento de esta obra que ya representa por sí solo todo un modelo de la confusión lógica que puede conllevar el uso desmedido del presente.

> De ahí *proviene* el que épocas que *niegan* el sentido divino del universo se vean crudamente atacadas por la locura colectiva, por más que en su propia conciencia se tengan por razonables e ilustradas. Con el primero de esos fenómenos simiescos es con el que *tropieza* la compañera de Bernadette, Madeleine Hillot. Madeleine es sumamente musical. Lo divino *aferra* el entero ser del agraciado. Lo demoníaco *quiere* tenerlo más fácil y por eso *elige* nuestros talentos para abrirse camino... También en Madeleine *escoge* el órgano más dotado, el oído. Una medianoche la muchacha se *arrodilla* en la gruta y reza un rosario...

Los verbos destacados en la tipografía señalan las muy distintas significaciones que el presente tiene, tan obvias que no es necesaria aquí interpretarlas más extensamente. Pero también en las *Afinidades electivas* se encuentran pasajes semejantes, que en virtud de la polisemia del presente producen un efecto histórico que resulta molesto:

> Otilia está a su lado en todo: hace, trae, se ocupa, siempre como en otro mundo: pues la extrema desgracia como la dicha extrema cambian la forma de ver cualquier cosa: y sólo cuando agotados todos los intentos el buen hombre sacudía la cabeza y respondía con un leve «no» dejaba ella la habitación de Charlotte...

En resumen, la crítica del presente histórico como tiempo narrativo de ficción nos ha proporcionado una demostración del carácter de mero substrato que ambos tiempos verbales tienen en la ficción, así como las causas de que en tal función sea preferible el préterito al presente. Pero si el pretérito se esfuma hasta convertirse en mero substrato y, precisamente gracias a eso, da paso a la apariencia de vida que suscita la ficción, tal hecho tiene su causa lógica en la pérdida de sus funciones gramaticales temporales; pérdida resultante a su vez del carácter ficticio del contenido de la narración, es decir, de que ésta no sea el campo vivencial del narrador sino el de los personajes ficticios, o en otras palabras, de que aparezcan ficticios yóes de origen en lugar de uno real.

No obstante, antes de abordar ulteriores relaciones que esta perspectiva nos ofrece y pasar a estudiar también los componentes espaciales del sistema ficticio de espacio y tiempo es preciso detenerse aún a echar un vistazo a ciertos fenómenos surgidos en la narrativa recientemente, tras la primera aparición de esta obra; pues por su naturaleza podrían poner en cuestión la plausibilidad de nuestro análisis de los tiempos gramaticales en la ficción. Se trata sobre todo de formas de presente a las que no es aplicable nuestra crítica del presente histórico por una sencilla razón, que no hay en ellas ni rastro de presente *histórico*. Ahora bien, nuestros ejemplos de narrativa antigua como el *Hochwald* de Stifter ya indicaban que las formas de presente no tienen en absoluto por qué ser siempre presente histórico. La descripción del paisaje de Stifter se demuestra presente tabular apoyado en la estructura enunciativa aún presente, en un sujeto enunciativo aún existente, el autor. De hecho se podría establecer un vínculo entre ese texto y una forma de presente que aparece en los representantes del *nouveau roman*. Las novelas de A.Robbe-Grillet (*Les gommes, Dans le labyrinthe, La jalousie, La maison de rendez-vous*) están escritas en un presente que nada tiene de histórico y no cabría por tanto sustituir por pretérito. Y que además depende de una estructura enunciativa ciertamente mucho más escondida que la del «ingenuo» narrador del XIX, una en la que aparece un elemento estructural de nuevo tipo. El sujeto enunciativo presente en *La jalousie* no es el autor, y sólo al cabo de algún tiempo advierte el lector que existe, que hay un él o un yo que no se desarrolla hasta convertirse en figura, condensado hasta no ser sino un ojo: el ojo del marido celoso que observa el comportamiento de su mujer y del amigo de la familia (en parte a través de la celosía, con lo que el segundo de los dos sentidos del título expresa un estado anímico de un amante, los celos, objetivado en celosía, en observación de cosas y movimientos*). De ahí que la novela tenga estructura de primera persona más que de tercera, sin que no obstante ese yo se dé a conocer como tal, lo que significa justamente una estructura de enunciación, como se expondrá aún más detalladamente en el capítulo dedicado a la narración en

* El doble sentido es más claro en francés o alemán, en donde ambos significados se expresan con idéntica palabra, «jalousie».

primera persona. En el próximo capítulo veremos aún más claramente que esto acarrea el que los personajes descritos no lo sean como personas ficticias, en su condición de yóes de origen, sino como objetos de enunciación. Como la descripción va siguiendo paso a paso el desarrollo de la observación, hay que llamar *tabular* al presente de esta novela. En otra obra del mismo autor, la causa del presente está aún más oculta. En *Dans le labyrinthe* (1959) el propio autor narrador se limita a lo que perciba su ojo y ruega al lector en un preámbulo que «vea sólo las cosas, gestos, palabras y sucesos de los que se le dé noticia», los cuales describen de forma enrevesada a un soldado que vaga de aquí para allá con su macuto por una pequeña ciudad desierta. En *La maison de rendez-vous* vuelve a haber una figura incluida en la obra, algo más desarrollada que en *La jalousie*, pero esencialmente sólo lo justo para que aparezca designada en primera persona, sin alcanzar una personalidad perfilada; es un extranjero de paso en Hong-Kong que, «ostensiblemente» procedente de un burdel de lujo, va registrando según las percibe una serie de situaciones que culminan en un crimen y un asesinato, con lo que justamente eso, la mera percepción, se convierte en fuente de desconcertantes repeticiones de figuras y situaciones que recuerdan a una experiencia de déjà-vu. Hay que mencionar que esa técnica de Robbe-Grillet se funda en el rechazo del «narrador omnipresente» y por tanto en la limitación a una actitud narrativa que describa lo sensorialmente perceptible, lo percibido. Si el resultado no es una acción claramente visible en conjunto, sino oscura, incierta e imprecisa, ello no es sino el aspecto epistemológico de estas novelas, hecho visible mediante una técnica narrativa; pues todo lo meramente percibido se presenta en forma de fragmento.

Estas novelas de Robbe-Grillet, así como por ejemplo *Hundejahre* de Günter Grass, son muestras especialmente señaladas de que las formas tradicionales de narrar en primera y tercera persona se rompen a menudo en la literatura moderna, o se entreveran de tal modo que ya no puede determinarse inequívocamente la estructura de las novelas. Aquí tan sólo se pretendía llamar la atención acerca de que con tales estructuras narrativas de nuevo género puede darse narración en presente que no sea histórico. Y acaso ya sea visible que la causa se encuentra en un alejamiento, que describiremos en el siguiente capítulo, respecto a la estructura de la «auténtica» ficción, de la auténtica narración en tercera persona, de la narración de ficción para ser precisos. Pero antes es preciso completar el análisis de los tiempos verbales de la ficción y los adverbios con ellos relacionados añadiéndole el de los componentes espaciales del sistema espaciotemporal de la ficción épica.

Deícticos espaciales

Hemos demostrado antes que el pretérito épico pierde su sentido de pasado, y utilizábamos para ello un fenómeno lingüístico evidente, la posibilidad de que se presente unido a adverbios deícticos de tiempo. Más adelante sin

embargo ya se dejaba establecido en otro contexto (pp. 73-74) que no son esos adverbios, «hoy», «mañana» o «ayer», los que hacen que acción y personajes novelescos se vivan aquí y ahora, ya que esta vivencia también puede suscitarse en su ausencia. El aquí y ahora de la ficción literaria puede ampliarse en razón de su material hasta convertirse en representación y apariencia de tiempo que corre, pero ello no conlleva como pensaba Lessing que el curso de la exposición narrativa o dramática sea un proceso empírico que se desarrolla en el tiempo. La figuración de un tiempo ficticio que corre o se detiene se logra mediante el uso de determinados medios figurativos, como sucede con la figuración del espacio. Uno de esos recursos literarios es la indicación conceptual del tiempo mediante los deícticos adverbiales de tiempo «hoy», «ayer», «mañana», «hace una semana», etc., que extienden el ahora de origen en coordenada temporal hasta la infinitud del pasado o del futuro. Física o matemáticamente hablando corresponden exactamente a las indicaciones espaciales «detrás», «delante», «encima», «debajo», «a la derecha», «a la izquierda», etc., que extienden el aquí de origen en coordenada espacial hasta la infinitud del universo. De manera que los adverbios deícticos, así de tiempo como de lugar, son criterios particularmente adecuados para aclarar cómo está constituída la estructura de la ficción, el carácter lógico de su ser ajena a la realidad. Y son adecuados por mor de su carácter deíctico; pues es éste el que por su misma naturaleza no puede introducirse verdaderamente en la ficción, no del modo en que cualquier otro material de realidad puede tornarse auténtica apariencia. Cosa que cabe mostrar aún mejor en el espacio que en el tiempo porque una indicación en el espacio es una auténtica indicación, mientras en el tiempo sólo lo es figuradamente.

Ahora bien, con esta circunstancia tiene que ver el hecho de que los adverbios de lugar se hayan utilizado más intensamente que los de tiempo para plantear el problema de la representación visual, un problema sin duda central en la narrativa. Así procede por ejemplo K. Bühler en su *Sprachtheorie* (trad. de Julián Marías, *Teoría del lenguaje,* Madrid, Revista de Occidente, 1950; reeditado). Pero como al igual que otros teóricos del lenguaje tampoco distingue entre relaciones reales y ficticias en la exposición narrativa, en lo que atañe a éstas últimas su teoría acaba siendo equivocada. Y si no salta a la vista es porque desde el punto de vista gramatical y lingüístico los deícticos espaciales son menos complicados que los temporales. A diferencia de éstos, su uso no viene regido por los tiempos verbales. Y por eso falta un indicio demostrativo de la presencia de relaciones ficticias: la conexión de deícticos temporales con el pretérito, posible sólo en la ficción. Palabras como «aquí», «allí», «derecha», «izquierda», «este», «oeste», etc, son libres gramaticalmente hablando; no hay ningún contexto sintáctico o verbal en que no puedan aparecer. Ninguna conexión similar a la de «mañana era Navidad» llama la atención sobre algún comportamiento peculiar de las determinaciones espaciales que pudiera servir como punto de partida para una demostración. La oración «A la dere-

cha había (hay) un armario» es correcta gramaticalmente en cualquier contexto, lo mismo en una guía turística que en una novela. Precisamente esta circunstancia ha equivocado a Bühler llevándole a plantear una «teoría de la trasposición» de validez general para demostrar cómo se desarrolla la representación visual, o narración, la «deixis en fantasma». Sirva para mostrarlo la actitud del yo de origen de hablante o receptor, concepto que como ya indicábamos hemos tomado aquí prestado. Así, Bühler caracteriza a los adverbios «aquí» y «allí» diciendo que «aquí», como «ahora», expresa una «trasposición de Mahoma a la montaña», es decir, del Yo de origen al lugar así indicado. mientras que «allí» expresa la persistencia de Mahoma en su posición. Bühler demuestra tal teoría con el ejemplo de un héroe de novela que se encuentra en Roma: «El autor se halla ante una decisión, si seguir narrando «aquí» o «allí». «Allí» se pasó todo el día dando vueltas por el Foro...» igual podría decir «aquí»; ¿qué diferencia hay? «Aquí» implicaría que Mahoma se traspone a la montaña, en tanto «allí» significa en un contexto como éste que Mahoma persiste en su lugar de observación y practica una especie de visión a distancia»[87].

Este ejemplo es sumamente adecuado para oscurecer las relaciones que en él intervienen. Y precisamente por asociar una circunstancia real con un elemento ficticio, cosa que no es que esté prohibida, pero sí resulta inadecuada de cara a esclarecer la cuestión. Ello indica igualmente algo que ya mencionábamos antes, que ni se barrunta siquiera la diferencia entre enunciación de realidad e indicación novelesca, o no se le presta atención. Lo que sin embargo nos conduce hasta la circunstancia causante de que en el caso de los deícticos espaciales esa diferencia no sea directamente legible en la literalidad de la frase, a diferencia de lo que ocurre en el caso de los temporales con la presencia del pretérito. Cuando Bühler habla de «deixis en fantasma» tiene la vista puesta ante todo en el sentido griego del término, mucho más amplio: el de representación, independientemente de que ésta lo sea de datos reales o de figuras fantaseadas. Y nada tiene de azar que sólo demuestre su teoría con deícticos espaciales. Sea cuál sea la relación entre espacio y tiempo desde el punto de vista de la epistemología de la física, el espacio se distingue del tiempo por ser «forma de intuición de la sensibilidad externa» (Kant), es decir, que psicológicamente puede transformarse en cualquier momento en percepción o representación espacial concreta. Podemos percibir o representarnos lo espacial, pero no el tiempo, «forma de intuición de la sensibilidad interna», del que sólo podemos saber, es decir, tomar conciencia conceptualmente. No podemos «señalar», indicar en el tiempo como en el espacio, y cuando Bühler quiere señalar la fuerza de los indicadores verbales se limita a sabiendas a los espaciales. Pero al hacerlo no cae en la cuenta de que incluso en el ámbito de las representaciones espaciales hay un área en la que no es posible señalar, sino únicamente saber, aun cuando el saber de que se trata tenga un sentido distinto que

en el caso del tiempo. En efecto, en un espacio ficticio no podemos señalar, y la teoría de la trasposición falla en el ámbito de la ficción.

Esto se echa de ver claramente si en el ejemplo de Bühler sustituimos un lugar geográfico conocido como Roma por otro inventado para que sirva de escenario a la acción novelesca. Bühler opina que merced a la palabra «aquí» el lector se traspone en el héroe de la novela, en tanto que «allí» ocasiona que simplemente mire a distancia; pero con un lugar imaginario se hace al punto evidente que «aquí» y «allí» carecen de sentido entendidos como relaciones espaciales entre mi existencia real y el sitio ficticio en que se mueve el héroe. El propio Bühler nota que algo no encaja del todo cuando añade que «psicológicamente hablando, el país de los cuentos de hadas se halla en algún lugar que carece de todo vínculo localizable con Aquí»[88]. Pero no llega a reconocer que eso nada tiene que ver con el escenario más o menos fantasioso de los cuentos, del mundo ficticio de la literatura, sino con el sistema de referencia de la ficción que impera en él. Aunque la novela se desarrolle en Roma, un «aquí» no significa que Mahoma, es decir autor y lector, se traspongan en el héroe, ni un «allí» que miren a distancia desde su posición; sino que «allí» no es más que un aquí referido a la figura ficticia, al ficticio yo de origen del personaje. Esto se hace evidente de inmediato cuando se asocia un adverbio deíctico de tiempo al «allí»: «hoy estaba dando vueltas todo el día por allí» puede sonar tan bien como «hoy estaba dando vueltas todo el día por aquí».

Ahora bien, al igual que sucede con el adverbio de tiempo «ahora», «aquí» es el adverbio de lugar menos adecuado para aclarar qué pasa con los deícticos espaciales cuando aparecen en una ficción. Pues el sentido indicativo original se ha desgastado bastante con el uso. No sólo es posible en general poner un «aquí» por un «allí» en una crónica histórica o una enunciación de realidad sin desplazamiento apreciable del punto de vista, sino que el «aquí» interviene en la designación de toda clase posible de relaciones, no sólo espaciales; por ejemplo, «aquí cabría objetar...»* De manera que para hacer ver qué sucede con los deícticos espaciales en enunciación de realidad por una parte y en ficción por otra resultan mucho más convincentes las indicaciones espaciales que amplían el «(aquí) a la derecha)», «a la izquierda», «enfrente», «detrás», «hacia el Este», «hacia el Oeste», etc. Desde luego, podemos empezar aceptando la teoría de Bühler y preguntar si no nos sentimos «traspuestos» a una habitación descrita en términos visuales en una novela, de modo que nos podemos orientar con los personajes y saber dónde están derecha e izquierda, detrás o delante. Bühler indica cómo tal orientación se produce mediante la intervención de «la actual imagen táctil del cuerpo. Colonia y Deutz, margen izquier-

* Cabría señalar aquí que algunas de las funciones que «hier» desempeña en alemán las cumple en castellano «ahora» («Veamos *ahora* este problema», e igualmente que entre esos de usos derivados es mayor que en alemán la abundancia de indicadores temporales, como «ahora», «entonces» y «luego».

da y margen derecha del Rin: si me concentro y traigo claramente a la conciencia tal situación, notaré a mis brazos dispuestos para funcionar como indicadores de caminos, hic et nunc. Los hechos relativos a la trasposición a una representación mental... tendrían que recibir su explicación científica a partir de tales observaciones»[89]. Bühler tiene razón en tanto se refiere a la representación de espacios existentes en alguna parte. Pues por difícil que sea orientarse en una representación mental, por ejemplo al oír o leer la descripción de un espacio mediante adverbios deícticos, en principio siempre es posible dirigir la representación mediante una percepción anterior, por lo menos en la situación del informante, más favorable que la del receptor. En otras palabras, términos como «aquí», «allí», «derecha», «izquierda» etc. mantienen su referencia al yo de origen real cuando se trata de una representación de la realidad: el discurso se mueve en el campo indicativo del lenguaje, y es posible una deixis en fantasma. «Lo que sucede cuando Mahoma se traspone a la montaña», prosigue Bühler, «es que una imagen táctil del cuerpo, una imagen actual, se asocia a una escena óptica fantaseada. Por eso el hablante es capaz de aplicar al fantasma con tanta precisión como a la situación perceptiva original unos indicadores verbales de posición, aquí, ahí o allí, y de dirección, adelante, atrás, derecha o izquierda. Y otro tanto vale para el oyente»[90]. Cabe sostener sin embargo que el ámbito de la representación no queda exhaustivamente cubierto por el concepto de fantasma ni siquiera en su sentido más indefinido, por esa «escena óptica fantaseada» que además en el uso habitual de la lengua hace pensar en un mundo de ficción antes que en un lugar real, aunque Bühler la entiende como representación en general, y que la orientación mediante indicadores verbales así entendida fracasa en el ámbito de la ficción. Permítasenos llevar a cabo para demostrarlo un pequeño experimento con un pasaje de *Los Buddenbrook* de Thomas Mann, la descripción de la llamada sala del paisaje en la casa de la Mengstrasse.

> A través de una puerta de cristal situada enfrente de las ventanas se veía en la penumbra una sala de columnas, mientras a mano izquierda del que entrara en la habitación se hallaba la corredera alta y blanca que daba al comedor. En la otra pared crepitaba... la chimenea.

A pesar de hallarse en una novela que ya se ha dado a conocer como tal por la aparición de sus personajes, esta descripción es una descripción de realidad, y sería posible percatarse de tal circunstancia aun si por azar se ignorara que Thomas Mann está describiendo ahí la casa de su familia. Pues hay un indicio puramente lingüístico, estructural, que hace esta descripción independiente de los personajes de la novela y la convierte en una información de Baedeker. Al utilizar las palabras «a mano izquierda del que entrara» el narrador se dirige a una persona pensada, pero no ficticia, ya se trate de él mismo o del lector, o de cualquiera que pueda concebirse entrando en la habitación; de

manera que se apela al yo de origen de cada lector real, y éste puede hacerse una imagen de las relaciones espaciales en esa habitación a partir de sus «imágenes táctiles del cuerpo». Pero pongamos en marcha nuestro experimento, y sustituyamos ahora la expresión «del que entrara» por «de la señora del cónsul Buddenbrook»: de repente, ya no podemos orientarnos. La indicación «a mano izquierda de la señora del cónsul Buddenbrook», a la que se describe sentada en un sofá junto a su suegra, ya no sería verificable para el lector mediante imágenes táctiles. Pues entonces «a mano izquierda» se referiría a la figura ficticia de la señora del cónsul, de cuya posición en la sala no nos podríamos hacer ninguna imagen espacial precisa porque en este caso seguiría siendo puramente ficticia. Y como precisamente lo que quería hacer Thomas Mann era dar una imagen tan exacta como fuera posible de esa sala, para él bien real, sigue inconscientemente las leyes epistemológicas y refiere una relación que en sí misma es real a un yo de origen real, abandonando por un instante el espacio de la ficción.

Este experimento nos muestra que cuando los indicadores espaciales aparecen en un relato de ficción les sucede algo parecido a lo que ocurre con los de tiempo. Tampoco éstos se refieren ya a un yo de origen real, el del autor y por tanto el del lector, sino a los ficticios de las figuras novelescas. Cierto es que, a diferencia de los indicadores temporales, los espaciales no sufren ninguna modificación gramatical a resultas de ese cambio de referencia, pero por eso mismo permiten captar más claramente su causa. Y ésta es que *en la ficción todo término demostrativo abandona el campo indicativo del lenguaje para pasar al campo simbólico o conceptual*, sin perjuicio de que mantenga su apariencia gramatical del mismo modo que el pretérito épico mantiene la forma gramatical de pasado. Espaciales o temporales, los adverbios deícticos pierden en la ficción la función indicativa, existencial, que tienen en la enunciación de realidad, para convertirse en símbolos en los cuales la visión espacial o temporal se diluye en conceptos. Cuando en las *Afinidades electivas* el jardinero describe la colina del musgo en estos términos

> Se tiene una vista excepcional: abajo la aldea, un poco más allá, a mano derecha, la iglesia... enfrente el palacio y los jardines... y hacia la derecha, el valle que se abre...

o cuando por ejemplo en Stifter los personajes se marchan «hacia septentrión» o «hacia oriente» tomamos tales indicaciones de dirección como designaciones de unas relaciones que sabemos espaciales, pero que sin embargo no podemos representarnos a partir del ficticio aquí de las figuras ficticias, sino únicamente del propio aquí real. Con esto los adverbios espaciales arrojan una luz penetrante sobre la condición de los temporales. Por su originario carácter deíctico, las indicaciones «hoy», «mañana», etc., tampoco tienen más función en la ficción que la de difuminados símbolos conceptuales de los que sabemos de-

signan relaciones temporales, pero que no podemos experimentar ni vivir como tiempo existencial. Pueden estar ausentes de la ficción sin que ello destruya la ilusión de un Ahora, al igual que puede faltar todo indicador espacial sin que se altere la ilusión del Aquí de la acción y por tanto de las figuras. La vivencia de aquí y ahora que nos proporciona la ficción, la épica e igualmente la dramática o cinematográfica, como hemos de ver más tarde, es la vivencia de la mímesis de seres humanos que actúan, de figuras ficticias que viven por sí mismas y que precisamente por ficticias no están en el espacio ni el tiempo, ni siquiera cuando el montaje del escenario de la novela incluya una realidad histórica o geográfica conocida. Pues no es la cosa sino el sujeto que la vive quien define la vivencia de realidad. Si éste es ficticio, toda realidad geográfica e histórica conocida como tal se ve arrastrada al campo de la ficción y trocada en apariencia. Y ni autor ni lector tienen que preocuparse de que la realidad conocida aparezca o no dotada de rasgos fantásticos, ni del grado en que ello suceda. Tal es la consecuencia última, familiar a todo lector de novelas, de las funciones que desempeña la lógica del lenguaje cuando quiere producir una vivencia de ficción y no de realidad.

Narración de ficción - una función narrativa (fluctuante)

La desaparición del sujeto enunciativo y el problema del «narrador»

Hasta ahora hemos señalado y tratado de fundamentar los fenómenos o por mejor decir síntomas que permiten advertir que la narración de ficción es de naturaleza y estructura categóricamente diferentes a las de la enunciación, que a causa del sujeto enunciativo real es siempre sinónimo de enunciación de realidad en el sentido ya definido; tales síntomas, que no aparecen aislados, sino condicionados unos a otros, son el empleo de verbos de acción anímica en tercera persona, el monólogo narrado que de ahí puede derivarse y la desaparición del significado de pasado en el pretérito narrativo junto con la posibilidad, que no necesidad, que tal desaparición crea, la de combinación con adverbios deícticos de tiempo y en particular de futuro. Esos síntomas son a la vez algunos de los elementos que permiten reconocer a la narración de ficción como fenómeno gramatical y lingüístico muy peculiar. Pero no son los únicos: otras características se seguirán de su causa última y decisiva, una vez se llegue a establecerla.

Ya se ha visto cómo los síntomas hasta ahora señalados guardan relación con el paso desde el sistema real de espacio y tiempo al de los personajes ficticios, los ficticios yóes de origen, y cómo ese proceso conlleva la desaparición del yo de origen real o lo que es igual del sujeto enunciativo. En lo que sigue retomaremos nuestro análisis de la estructura de la enunciación tomando como muestra una oración que, aislada, no ofrece ninguna clave acerca del tipo

de contexto del que proviene. Dice así: «Más tarde, en la mesa, el señor Arnoldsen pronunció en honor de los novios uno de esos brindis suyos tan llenos de ingenio y fantasía». Por su hechura, esta frase podría hallarse lo mismo en una carta o un relato verbal de algún participante en la ceremonia descrita. En tal supuesto, la oración contiene los siguientes rasgos que la constituyen en enunciado: primero, el sujeto enunciativo informa de un hecho como situación vivida por él, el brindis del señor Arnoldsen; el verbo está en pretérito, lo que indica que ese hecho ya ha pasado en el momento de informar de él, que ya está en el pasado del sujeto enunciativo. Y siendo un enunciado, se ha de tratar de una situación que ha tenido lugar realmente, es decir, con independencia de que este sujeto enunciativo informe o no de ella. Sólo llega a convertirse en objeto de enunciación merced a la enunciación misma, esto es, *si* llega a serlo. Lo que implica a la inversa que el sujeto enunciativo tiene conciencia de que el objeto de enunciación es una realidad independiente, lo mismo si es posible verificarla que si no lo es (en este supuesto, la realidad que efectivamente sucedió en el pasado). Ahora bien, la frase en cuestión no procede de carta alguna sino de *Los Buddenbrook*, y no de boca de un personaje sino del texto del relato. Sin duda sigue teniendo la forma de oración aseverativa, pero ya no plantea afirmación alguna por una simple razón, ya no tiene estructura enunciativa. Pues ahora ya no obtenemos respuesta a la pregunta acerca del sujeto enunciativo. ¿Significa acaso el pretérito «pronunció» que la situación descrita, el brindis del señor Arnoldsen en honor de los novios, ha tenido lugar en el pasado del que narra, es decir, del autor de la novela? ¿Que ha tenido lugar, en general? ¿Cabe someter esa oración a verificación, por ejemplo, objetar que el informante se equivoca y no fue Arnoldsen sino Bertoldsen quien brindó, o que el brindis no fue tan gracioso? Todo esto plantea una misma cosa: ¿es el autor el sujeto enunciativo de esta oración, y ésta contiene una estructura del tipo sujeto-objeto? A todas las interrogantes anteriores se ha de responder negativamente. La oración «Más tarde, en la mesa, el señor Arnoldsen pronunció...» tiene como frase de novela un carácter distinto que como parte de una carta. Pues es parte de una escena, de una realidad ficticia existente por sí misma, que *en tanto ficticia es tan independiente de un sujeto enunciativo como pueda serlo una realidad «real», efectiva.* Lo que quiere decir que si una realidad efectiva es porque es, una realidad ficticia es por ser narrada (o producida mediante la figuración dramática).

Ahora ya podemos dejar sentado que la ficción épica, lo narrado, no es objeto del narrar. Su condición ficticia, ajena a la realidad, significa que no existe independientemente del narrar sino tan sólo en virtud de ser narrada, sólo como producto del narrar. Se podría decir también que narrar es una función que produce lo narrado, *función narrativa* de que el autor dispone como el pintor de pinceles y colores. Es decir, que el escritor narrativo no es un sujeto enunciativo, no cuenta de personas y cosas, sino que cuenta personas y cosas. Las figuras de un cuadro son figuras pintadas, y las de una novela, na-

rradas. *Entre lo narrado y el narrar no hay relación del tipo sujeto-objeto, es decir de enunciación, sólo mutua dependencia funcional.* Tal es la estructura lógica de la ficción épica, categóricamente diferente de la enunciación de realidad. Entre el εἰπεῖν de la narrativa y el de la enunciación discurre la frontera entre «literatura y realidad», una frontera en la que no hay paso alguno y que constituye como veremos el criterio decisivo para establecer la posición de la literatura en el sistema del lenguaje.

A juicio de la gramática y la teoría del lenguaje tradicionales esa afirmación de que tal frontera discurre por mitad del sistema del lenguaje sería sorprendente y objetable, de no haber podido fundamentarla como hemos hecho en los procesos de lenguaje que se desarrollan en la ficción narrada. Tales procesos y fenómenos, el cambio de sentido del pretérito, el paso de los adverbios del campo deíctico del lenguaje al simbólico o conceptual, la posibilidad de emplear verbos de acción anímica, son todos síntomas y consecuencias de esa mutua dependencia funcional entre lo narrado y el narrar que caracteriza al relato de ficción. Pues tales fenómenos lingüísticos son síntomas del mundo ficticio que éste produce, en el que no hay espacio ni tiempo reales.

Al reconocer ahora la desaparición de un yo de origen real, de un sujeto enunciativo, como elemento estructural decisivo de ese mundo ficticio y por tanto causa de los fenómenos enumerados, parece que los remitiéramos a la vez a dos causas distintas, si bien no contradictorias, sí carentes de toda relación. Pero lo que sucede es justamente que ambas causas, *ausencia de un yo de origen real y carácter funcional de la narración de ficción, son un mismo fenómeno.* Se trata sólo de aspectos y expresiones diferentes del hecho de que el narrar está marcado por la vivencia de «enajenación de realidad». Vivencia que surge desde el momento en que las figuras o yóes de origen ficticios hacen su aparición o la esperamos nosotros, predispuestos por el contexto. Ellas son quienes constituyen la narrativa en ficción, en mímesis. Lo que a la inversa no quiere decir sino que es el narrar lo que en la narrativa origina ficción, mímesis. Sólo ahí tiene el narrar carácter de función y no de enunciación; en el comienzo del *Jürg Jenatsch* y más marcadamente aún en el *Hochwald* podemos rastrear hasta su génesis el hecho de que es única y exclusivamente el proceso de hacer ficción el que separa categóricamente narración épica funcional y enunciación de realidad. Ese proceso sin embargo sólo se cumple en figuras humanas, o de animales u otros seres humanizados como en cuentos y fábulas, porque sólo el ser humano es una persona, es decir, no objeto meramente sino también sujeto. Eso significa precisamente hacer ficción, hacer ficticios los personajes descritos: no describirlos como objetos sino como sujetos, como yóes de origen.

Es obvio que los conceptos «objeto» y «sujeto» aparecen aquí con otro sentido que en la relación bipolar de la enunciación. El objeto de enunciación no significa sino lo enunciado; el sujeto enunciativo, la enunciación misma: ambos conceptos forman parte de la lógica de la enunciación. Pero si hablo de

una persona como objeto, este concepto se forma ya por contraposición al de sujeto en el sentido ontológico de «ser que dice yo»: el ser humano es un yo, un sujeto, el ser que dice de sí y se dice a sí mismo «yo». Éste es exactamente lo opuesto al objeto, entendido como la cosa. Este yo que así se dice se encuentra frente a un mundo de objetos, un mundo objetivo del que, para él, también forman parte los otros seres humanos, los otros seres que dicen «yo». Sólo sabe algo de ellos en tanto objetos, no como sujetos, porque cada ser que dice «yo» sabe sólo de sí como sujeto; o si sabe de los otros como sujetos es sólo cuando se expresen a sí mismos. En efecto, puedo comprender ese tipo de objeto personal de otro modo que a las cosas: en razón de que es un yo, puedo llegar a un entendimiento con un tú[91]. Pero en lo que aquí nos ocupa, si se torna objeto de enunciación sólo podrá enunciarse algo de él como objeto. Por aclararlo al punto con un ejemplo, pongamos una frase que diga «en ese momento se acordaba de las palabras que ella le había dicho» (Musil): ésta se revela de inmediato frase de novela, de un relato de ficción, y no enunciado. Sólo en la ficción pueden darse verbos de acción anímica que constituyen como se ha dicho el medio consustancial a la narración épica para retratar seres humanos como seres que sienten, piensan o recuerdan, en el aquí y ahora de sus vidas ficticias, en su condición de yóes de origen; es decir, para retratar la subjetividad de unos sujetos, y además, como terceras personas. La ficción épica es el único lugar tanto en la teoría del lenguaje como en la epistemología en que puede hablarse de terceras personas como sujetos y no sólo objetos, esto es, en que puede exponerse la subjetividad de una tercera persona en cuanto tal tercera persona. Por eso, a la inversa, son precisamente los personajes ficticios quienes despojan de su estructura enunciativa al narrar, o lo que esto quiere decir, no establecen entre narrar y narrado relación del tipo sujeto-objeto, sino dependencia funcional mutua. Y como se indicaba con el ejemplo de *Los Buddenbrook*, esto significa que el autor de una narración literaria no es sujeto enunciativo de lo narrado.

Es necesario precisar ahora brevemente el problema, o más modestamente, el término «narrador»; término que ha creado cierta confusión debida indudablemente a no haberse atendido a la diferencia estructural entre enunciación, una relación entre sujeto y objeto, y narración de ficción, una función. No cabe duda de que terminológicamente es cómodo servirse de una expresión personalizada al describir una composición narrativa. Pues de todos los medios artísticos es la narración el que en mayor grado provoca, o puede hacerlo, la apariencia de una «persona» que establece determinada relación no sólo con las figuras creadas sino también con el lector. Esa personificación del «narrador» sólo aparentemente se evita con plantear un «narrador ficticio» para eludir la identidad biográfica con el autor. No hay tal cosa como un narrador ficticio al que obviamente habría que entender proyección del autor, «figura creada por el autor» (F. Stanzel); no la hay ni siquiera en aquellos casos en que se provoca tal impresión esparciendo aquí y allá pinceladas como «yo»,

«nosotros», «nuestro héroe», etc., extremo que luego discutiremos más a fondo. *Lo único que hay es un narrador y su relato. Y sólo si luego el narrador crea realmente un* «narrador», el yo narrador de la narración en primera persona, puede ya hablarse de que hay un narrador ficticio. El novelista y teórico de la novela Michel Butor, representante del *nouveau roman*, también reserva el concepto de narrador para ese yo que narra, y de una forma casi sorprendente que sin embargo confirma nuestra teoría denomina la narración en tercera persona «narración sin narrador»[92]. No obstante, cuando se habla de narrador tradicionalmente se entiende un narrador en tercera persona. En lo que a este término concierne, a la hora de describir el sistema literario y establecer estrictamente su lugar en la teoría del lenguaje resulta más apropiado no cargar el concepto de narrador con la ambigüedad que supone utilizarlo lo mismo para el autor épico que para el *επ'ιεῖν*, lo que sólo puede llevar a confusión, sino reservarlo exclusivamente para el primero. Hay que asimilarlo a términos como lírico, dramaturgo, o pintor, escultor, compositor, etc., es decir, como designación del tipo de arte que un artista representa, pero no del instrumento artístico del que se sirve.

De manera que hablar del «papel del narrador» tiene tan poco sentido como hacerlo del papel del dramaturgo o del pintor. Hasta hoy, rara vez se ha ido más allá de los conceptos que Kate Friedemann desarrolla en su conocida obra de ese título (*Die Rolle des Erzählers in der Epik*, El papel del narrador en la épica, 1910) en oposición a la «teoría de la objetividad» de Spielhagen, conceptos que en su momento representaron un progreso sumamente significativo en teoría literaria. K. Friedemann define con justeza al «narrador» como «un medio desarrollado orgánicamente junto con la misma literatura». Pero al no haber penetrado su naturaleza funcional sólo en apariencia está en lo cierto cuando dice que «es el que valora, el que siente, el que ve. Simboliza la concepción del conocimiento en curso desde Kant según la cual no captamos el mundo como es en sí mismo, sino filtrado a través de un medio, un intelecto que lo observa»[93] y otro tanto ocurre cuando se pregunta «¿cómo alcanza el escritor conocimiento de la vida anímica de sus figuras?»[94]. Treinta años más tarde, J. Petersen pinta al narrador de modo que semeja un «director de escena» que «se halla entre los personajes y les señala posición, movimiento y énfasis», pero al mismo tiempo «ocupa el papel del psicólogo y carga con sus funciones» porque «sobre él recae la responsabilidad de describir y retratar procesos psíquicos»[95]. Y entonces ya se ve claramente que sólo en apariencia se trata de definiciones, que en realidad no son sino metáforas más o menos pertinentes que con el uso literario han cuajado en lemas manidos hasta desgastarse, como «autoridad» u «omnisciencia del narrador», e incluso se han mitificado asimilando ésta a la de Dios y suscitando críticas precisamente por ese motivo[96].

A esta concepción, tan ampliamente difundida que hasta donde alcanzo a ver es prácticamente la que impera[97], subyace el desconocimiento del verdadero carácter de la narración de ficción y de su diferencia categórica con la

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
Dirección de Bibliotecas

enunciación. Se ignora por ejemplo que la actitud «valorativa» del narrador (en cuanto épico) no es igual a la que mantienen hacia sus respectivos objetos un historiador, un hermeneuta literario o un psicólogo. La del épico es una faceta de su específico medio de exposición mimética, el narrar, como lo son luz y sombras que el pintor pone en su cuadro. Pero se trata de una faceta de la función creativa que sin embargo también puede encontrarse allá donde tal función apenas se deja sentir, no sólo en la literatura dramática sino también en la misma épica, como mostraremos luego más pormenorizadamente. También respecto al autor dramático podría plantearse con el mismo derecho la cuestión de cómo alcanza a conocer la vida psicológica de sus personajes; pero ninguno responderíamos diciendo que les aplica unas pruebas psicológicas a sus personajes, así que tampoco parece probable que los partidarios de la tesis del «narrador» saquen esa conclusión. Pero esto no indica más que una cosa, que la pregunta es inadecuada también en el caso del autor épico, o en otras palabras, que no se reconoce que ambos son *mimetés* que crean sus figuras pero no las valoran, conocen ni juzgan.

El problema de la subjetividad y la objetividad de la narración

De todas maneras, la demostración de que en la narración de ficción no opera ningún sujeto enunciativo identificable con el «narrador» sólo puede alcanzarse poniendo a prueba los conceptos que caracterizan la estructura enunciativa, aunque éstos se vengan utilizando desde siempre no sólo para describir la literatura narrativa sino también para distinguir los géneros literarios. Se trata de los conceptos de subjetivo y objetivo, que suelen aplicarse a la cuestión de los géneros oponiendo épico y dramático, objetivos, a la lírica, considerada subjetiva; pero con una matización ulterior, a saber, que en virtud del «yo épico» este género es algo más subjetivo que el dramático, aunque sin alcanzar el grado de subjetividad del lírico. Así, Spielhagen y Holz opinaban en su teoría naturalista de la novela que mediante una conversión lo más amplia posible de la novela en diálogo, mediante su dramatización por tanto, se podría alcanzar una objetividad novelística que no anduviera muy en zaga de la dramática. Y cuando tales afirmaciones se rechazaron, como en Petersen precisamente, fue con el argumento de que no debe arrancarse de la narrativa el factor subjetivo del narrar. Citaremos aquí su formulación porque expresa con gran claridad la concepción tradicional: «La posición intermedia del narrador trae consigo antes que nada un constante entrecruzamiento de objetivación de lo subjetivo y subjetivación de lo objetivo. La forma subjetiva de narración trata de provocar la impresión de verdad objetiva por parte del narrador, remitiendo a un material objetivo: recuerdos, declaraciones de testigos... la forma objetiva de narración se subjetiva mediante la intromisión personal del autor, que se dirige a sus lectores o intercala comentarios explicativos, reflexivos, o didácticos»[98]. No de

otra forma se expresaba ya Jean Paul cuando comparaba epos y drama: «mucho más objetivo que la epopeya, pues hace retroceder por completo a la persona del autor tras el telón de su obra, es el drama, que ha de expresar elementos líricos en una sucesión épica pero sin comentarios intercalados».[99]

Esa concepción de que «la intromisión personal del autor sirve para subjetivar la forma objetiva de narración», como dice Petersen, es la que ha introducido en la teoría de la épica el concepto de lo subjetivo y por tanto su contrario, lo objetivo. Sin embargo su empleo inadecuado oscurece no sólo la estructura de la literatura épica sino el entero sistema literario, pues de lo que se trata aquí es de conceptos correspondientes a la lógica. Su significado ha de ponerse en claro para poder así reconocer que la narración de ficción jamás es «subjetiva», por más ademanes de subjetividad que componga.

Vamos a mostrar esto primeramente presentando tres formas o estilos de narrar que la terminología tradicional suele caracterizar por su respectivo grado de objetividad o subjetividad.

Ejemplo 1:

Habiéndose conocido a sí misma merced a tamaño esfuerzo, se alzó de pronto como asida de su propia mano del hondo abismo en que el destino la había precipitado. La excitación que desgarraba su pecho se apaciguaba cuando se hallaba al aire libre, besaba a menudo a los niños, su botín más preciado, e intensamente satisfecha de sí misma pensaba en qué victoria había obtenido sobre su hermano por la fuerza de su conciencia sin culpa.

Kleist, *Die Marquise von O...*

Ejemplo 2:

Treibel era madrugador, al menos para un consejero de comercio, y jamás entraba en su gabinete más tarde de las ocho, siempre con bota y espuela, siempre impecable en su atuendo... por lo regular la consejera aparecía enseguida, pero hoy se retrasaba, y como las cartas recibidas no pasaban de un par y era insustancial el contenido de los periódicos en los que el verano ya asomaba haciendo de las suyas, Treibel cayó en un leve estado de impaciencia y atravesó, tras levantarse de pronto de su pequeño sofá de piel, los dos salones adjuntos en que se habían desarrollado las actividades sociales el día anterior... la escena estaba igual que ayer, sólo que en lugar de la cacatúa aún ausente afuera se veía a la Honig dando vueltas al estanque con el boloñés de la señora consejera de comercio al final de una correa.

Fontane, *Frau Jenny Treibel*

Ejemplo 3:

Entonces fue a buscar alojamiento; en la posada seguían levantados, el posadero no tenía habitación para alquilar, pero sumamente sorprendido y confuso de huésped tan tardío estaba dispuesto a dejarle dormir en la sala sobre un jergón.

Kafka, *Das Schloss*

Ejemplo 4:

Y ahora todos los maestros se pusieron a la vez en movimiento y en sus asientos –un Tiziano, un Fra Bartolomeo di S.Marco, un Da Vinci, un Kaufmann (seguramente Angélica Kaufmann)–echándose adelante, a un lado, al otro, atrás, ante los espejos. Todos pintaban y dibujaban soberbiamente y sin limitaciones, a lo grande, por libre; sólo de pasada se pensaba en poner la nariz en la cara...

Jean Paul, *Der Komet*

Ejemplo 5:

Con todo, espero que ningún lector deseche las alusiones eruditas de Worble por considerar que son demasiado inverosímiles y que simplemente me las habrá robado a mí. A tales lectores habría que recordarles que el autor aquí presente ya había producido y publicado un número mil veces mayor de símiles el primer año de su carrera académica en Leipzig, o sea a una edad temprana, para su «Gröndlandischen Prozesse». Pues cuando Enoch nombró como instructor del príncipe a Worble éste ya era año y medio más viejo que yo, para ser exactos, tenía diecinueve años y medio (...)

Y pregunto al mundo entero, ¿qué otra cosa se podía hacer para llevar a Nikolaus por las ciudades? Y lo que me causaba un goce particular es que incluso su hermana Libette se metía en todo, y en algo sobresalía.

Jean Paul, *Der Komet*

En la terminología tradicional, habría que calificar los tres primeros textos como ejemplos de narración objetiva. En ellos no habla ningún «yo narrador». En todos se retrata una situación concreta: a la marquesa de O... recobrándose, saliendo al aire libre y besando a sus niños; al consejero comercial Treibel y señora que entran una en pos del otro en la oficina; y a K. buscando alojamiento en la posada. Las tres formas de narrar van directas a la situación sin rodeos ni divagaciones. No obstante, si por tal razón las calificáramos de «objetivas» el término nos parecería inadecuado; pues no sabríamos cómo responder inmediatamente a la pregunta de si alguna es más objetiva que otra, es decir, si las situaciones correspondientes están descritas con mayor objetividad en un caso y menor en otro.

Comparemos primeramente los textos de Kleist y Kafka. El pasaje de *La marquesa de O...* presenta un vocabulario más marcadamente emocional. En el de Kafka, sólo dos expresiones de rasgos emocionales designan el carácter del hospedero, «sumamente sorprendido» y «confuso». En el primer texto en cambio tenemos una verdadera multitud: intensa excitación que le desgarra el pecho, satisfacción intensa consigo misma, energía de su conciencia sin culpa, y también la perífrasis metafórica de su recuperación: «se alzó de pronto como asida de su propia mano del hondo abismo en que el destino la había precipitado». Bien, pero ¿está presentada con menos objetividad la marquesa de O... que el posadero de Kafka?

No responderemos de inmediato, sino mediante el rodeo de un pequeño experimento que nos ofrece la posibilidad de determinar con precisión las relaciones narrativas presentes en esos textos. Supongamos por un instante que el pasaje de Kleist se tratase de un informe de realidad, un informe sobre la marquesa de O... que alguien diese. Algunas de las construcciones que aparecen, aunque no todas, podrían seguir haciéndolo en tal caso, por ejemplo la que acabamos de citar, «se alzó del hondo abismo». En ese supuesto, es decir, alterado el contexto, advertiríamos al punto cómo se establece una relación absolutamente diferente entre esa expresión y el objeto de su enunciación, la marquesa; es más, sólo ahora podemos empezar a hablar con algún sentido de relación, de referencia, e incluso de expresión. Sólo entonces se establecería una referencia entre la cosa y alguien que enuncia, alguien implicado muy de cerca en el destino de la marquesa que lo expresa con palabras que le parecen adecuadas. Y si entonces otra persona se expresara sobre la misma cosa diciendo, por ejemplo, «se recuperó y se levantó», acertaríamos al considerar esta expresión más objetiva en sentido estricto que la primera, menos teñida por la compasión de quien la enuncia. Pero si ahora colocamos de nuevo el pasaje extraído en la novela, el sistema de referencias planteado en la enunciación de realidad se viene abajo. La frase «se alzó del hondo abismo...» ya no expresa ninguna implicación del que habla, ningún juicio más o menos subjetivo, o por emplear el término de K. Friedemann, ninguna valoración. Pues tal hecho ya no es objeto de juicio, sino existencia y vida ficticias que se cumplen aquí y ahora, y como tales, apariencia que sigue su curso hasta consumarse con tanta independencia respecto a todo sujeto que enuncie o juzgue como el vivir real de los seres humanos. Desarrollemos ahora la segunda parte de nuestro experimento y supongamos la oración compuesta por nosotros, «la marquesa se recuperó y se levantó», parte igualmente de una novela y no ya enunciación de realidad. Así pues, tampoco sería ya un juicio, sino igualmente figuración de la situación momentánea de la marquesa. Precisamente en Kleist se encuentran muchas formas narrativas de similar «objetividad»: «El señor Friedrich se vió empujado por aquella noticia a una preocupación extrema» (*Der Zweikampf*); «En su corazón destrozado, Kohlhaas daba vueltas... a un nuevo plan para reducir Leipzig a cenizas» (*Michael Kohlhaas*).

Sin duda, ahora sí sentimos una diferencia entre estos dos pasajes de Kleist y el de *La marquesa de O...* ¿Cómo definirla? Es posible que ante estos dos pasajes, así como ante el de Kafka, se nos venga a los labios la fórmula «modo objetivo de narrar». Pero ¿es que hay que calificar de más «subjetiva» la presentación de la situación de la marquesa? Al plantear la pregunta se advierte al momento que el calificativo «objetivo» es tan inadecuado como el de «subjetivo» para la forma de narrar, pues el primero sólo podría tener pleno sentido si también lo tuviera el segundo, y viceversa. La diferencia está en que en ese pasaje la marquesa aparece pintada en su estado interior, en la condición de yo de origen de su vida personal a la que dan expresión adjetivos y

predicados. En los otros pasajes no se hace expresa la vida interior que se cumple «aquí y ahora», sino que se la limita en beneficio de una exposición de las circunstancias, del acontecer y procesos externos; se la limita a una sola expresión que en cada caso caracteriza el estado anímico de quien se halla en tal proceso o acontecer: extrema preocupación, en su corazón destrozado, sumamente sorprendido y confuso. Pero tanto en *Zweikampf* como en *Kohlhaas* se encuentran pasajes en donde la exposición de la situación anímica vuelve a mandar sobre la circunstancia, p. ej. : «Cuando vio entrar a la madre del señor Friedrich, Frau Littegarde se levantó de su sillón con su característica expresión de dignidad, que el dolor extendido por todo su ser hacía aún más conmovedora» (*Zweikampf*). Y a la inversa, en *La marquesa de O...*se encuentran pasajes que son pura crónica de sucedidos: «La plaza se tomó en poco tiempo, y el comandante... se retiraba con fuerzas desfallecidas hacia la puerta cuando por ella asomó el oficial ruso con el rostro congestionado...»

No se precisan más ejemplos para dejar claro que en el ámbito de la ficción la narración nunca es objetiva o subjetiva. Pues entre el narrador y lo narrado no existe ninguna relación de sujeto y objeto, ninguna relación y por tanto tampoco correlación. La diferencia que notamos se funda en la circunstancia de que se presente a las figuras ficticias unas veces actuando hacia el exterior, sumidas en la corriente de las situaciones, y otras en su vivir, quietas o inquietas en su existir interior. Ambas formas de narrar se alternan en una pieza narrativa, lo mismo que relato y diálogo. El hecho de que durante el siglo XIX se haya elaborado cada vez más una forma de exposición que hace visible la existencia interior es un fenómeno que corresponde a una fase de desarrollo de la narrativa. Pues no otra es la finalidad que persiguen formas diferentes de relatar, lo mismo la conversión de la novela mayoritariamente en diálogo que el discurso indirecto libre para reproducir no sólo la corriente de conciencia sino también la de inconsciencia, como en Joyce, por ejemplo. Pero nadie irá a afirmar que las asociaciones conscientes de Stephen Dedalus y Leopold Bloom en el *Ulises* están narradas con mayor subjetividad que las novelas de Kleist o Kafka, o con mayor objetividad a juicio de la teoría de la dramatización. En todos los casos se crea un campo de ficción, un mundo ficticio de personas y situaciones. Y lo único decisivo a la hora de emplear y valorar uno u otro medio estilístico es si se ve y se presenta a los personajes «desde fuera» o «desde dentro», más bien como objetos a los que se presenta actuando, sintiendo o pensando así o asá, o más bien como sujetos que se presentan por sí mismos. Entre ambos modos narrativos hay transiciones de todo tipo, lo mismo en una obra concreta que en el estilo de un autor o una época. La forma de exposición puede dar impresión de «objetiva», es decir, de crónica de realidad que versa sobre la cosa a describir; en tal caso la presentación de los personajes está menos encaminada a hacer visibles sus vivencias subjetivas. Las situaciones tienen primacía sobre las personas. Y esta posibilidad de la narrativa de presentar situaciones y hacerlas visibles incluso con apariencia de

información es una de las razones, acaso la principal, de que la diferencia categórica entre enunciación y narración de ficción haya pasado desapercibida y se haya entendido al «narrador» de la ficción como auténtico sujeto enunciativo equiparable al historiador o cronista histórico en sentido amplio, con lo que siguieron sin descubrir las condiciones lógicas y fenomenológicas de la literatura. Pues incluso entre «el más objetivo» de los relatos de ficción, es decir, el que se dirige a presentar un estado de cosas, y la narración histórica más vívida y visible, discurre una frontera infranqueable que separa ficción y enunciación de realidad. Por más tautológico que pueda sonar, esa frontera no viene dada ni establecida sino por el hecho de que un material se «ficcionalice», es decir, se retrate a los personajes obrando «aquí y ahora», y por tanto necesariamente como personas que también viven «aquí y ahora», lo que conlleva inmediatamente vivencia de ficción, de enajenación de realidad. Como ya se discutió a fondo en la sección sobre tiempos verbales, ello sucede justamente merced a las formas narrativas que no podrían surgir en la enunciación de realidad por razones de lógica: verbos de acción anímica, monólogo y discurso indirecto libre, pero también mediante el empleo y reelaboración en abundancia de formas que como diálogo y verbos de situación pueden aparecer en informes de realidad (por ejemplo en declaraciones de testigos presenciales), pero limitadas en tal caso por las restricciones que impone la presencia de un yo de origen real, de un auténtico sujeto enunciativo. Pero hasta la más pobre de las ficciones, la que menos consiga hacer visible la condición de yóes de origen de sus personajes, abandona el ámbito de la enunciación de realidad y así «desrealiza» al narrador, convertido en función, y en lugar de una relación bipolar, referencial, establece entre el narrador y lo narrado otra funcional a la que ya no resultan aplicables los conceptos «subjetivo» y «objetivo».

La teoría de la subjetividad podría objetar por su parte que esta forma de presentar las cosas no se refiere propiamente a modos narrativos como los analizados (1 a 3), sino tan sólo a los siguientes, por ejemplo a los de Jean Paul, en los que el narrador aparece en forma tangible mediante el uso de «yo», «nosotros» o alocuciones al lector, o acaso también a narraciones de carácter muy reflexivo. Pero este punto es uno de los que da ocasión a señalar los métodos de la lógica de la literatura, y al mismo tiempo, indicar de qué manera pueden resultar fructíferos al juzgar problemas estéticos. En esta ocasión cabe remitirse a los procedimientos de la lingüística moderna como ya hacíamos antes, a propósito de los tiempos verbales, pero de forma más fundamental. La lógica de la literatura se corresponde con la «gramática general» construida por Saussure, Marty, Hjelmslev, Jespersen y otros, en cuanto busca leyes y formas estructurales generales que permitan reconocer fenómenos en apariencia dispares como modificaciones de una misma estructura. A mi parecer, sin embargo, la lógica de la literatura se encuentra en una posición más favorable que la lógica de la gramática para alcanzar tal objetivo. Las composiciones literarias existen en forma de estructuras patentes y completas. Y en

tanto la multiplicidad de las lenguas es casi inabarcable, el entero volumen de obras literarias se divide sin embargo en tan sólo tres formas estructurales, en alguna de las cuales encaja y ha de encajar necesariamente cualquier composición literaria, no sólo existente, sino concebible. Y si luego incluso reducimos tan sólo a dos esas tres estructuras, épica, lírica y dramática, es porque así lo manda la visión de conjunto de la lógica de la literatura, que ha de conservarse al investigar formas literarias particulares si es que se ha de mostrar un sistema en la literatura.

Lo que aplicado a nuestro problema presente significa que incluso la aparente subjetividad de modos de narrar como los de Jean Paul, Sterne, Fielding u otros autores ajenos al humor tiene que esfumarse y revelarse algo diferente al considerarla en la perspectiva de la lógica de la ficción. De no ser así, sería señal de que algo no encaja en nuestra demostración del carácter funcional de la narración de ficción y por tanto no es válida. De ocurrir así, cosa que esperamos poder mostrar, se perfilaría en cambio con más claridad y matices el carácter funcional de la narración de ficción y su peculiar hechura.

Comenzaremos por el quinto de nuestros ejemplos, parte de un fragmento novelesco de Jean Paul titulado *Der Komet* (El cometa). Según la terminología tradicional es éste un ejemplo típico de una forma subjetiva de narrar, porque el «yo narrador» e incluso el del autor se inmiscuyen en la narración y «subjetivan lo objetivo». Comparémoslo para empezar con el ejemplo número 4, pasaje procedente de la misma novela. Deliberadamente se ha escogido de la misma obra un fragmento como éste, en que la forma narrativa habría de juzgarse «objetiva» porque el yo narrador no interviene, y otro pasaje en que lo hace sobradamente. Hagamos de nuevo un pequeño experimento: introducir en el texto número 4 alguna intervención de primera persona, digamos algo así: «Y ahora todos los maestros se pusieron a la vez en movimiento y en sus asientos: un Tiziano, un Fra Bartolomeo di S. Marco, un Da Vinci, (el lector acaso quiera acordarse como yo de toda su ilustre parentela) un Kaufmann (seguramente Angélica Kaufmann, pues ¿quién de entre nosotros no se acordaría de la hermosa artista de Roma al oír ese nombre?)» ¿Parece ahora la escena descrita menos objetiva a resultas de esas intervenciones y apelaciones al lector? ¿Cambiaría en algo la escena presentada por el texto de Fontane (ejemplo 2) si dijera «Treibel era madrugador, al menos para un consejero de comercio, (pues hasta donde he tenido el honor de conocer a consejeros de comercio no son, en general, muy madrugadores), y jamás entraba en su gabinete más tarde de las ocho, siempre con bota y espuela, siempre impecable... por lo regular la consejera aparecía enseguida, pero hoy se retrasaba...»? Advertimos de inmediato que no, y esto indica que las intervenciones de un yo en un texto de ficción en tercera persona no conllevan ningún cambio que haga más subjetiva la forma narrativa. Pues tales intervenciones no provocan en absoluto que situaciones y personas retratadas pasen a tener ese yo como referencia, es decir, que tengan que ver con él, que pasen a formar parte de su

campo vivencial. Son y siguen siendo tan ficticias como lo eran, es decir, con intromisión de un yo o sin ella son producto, función de narración, y no objeto de enunciación. De modo que si en nuestro quinto ejemplo Jean Paul se recrea en decir que al ser nombrado preceptor del príncipe el tal Worble ya tenía año y medio más que él, Jean Paul, cuando publicó sus *Grönlandischen Prozesse*, sin embargo establecemos tan poca relación como el mismo autor entre él y la figura novelesca de Worble. Así como tampoco lo hacemos entre el comportamiento de la hermana Libette, que «se metía en todo, y en algo sobresalía», y el gozo que manifiesta el narrador en primera persona, «lo que me causaba un goce particular». Es decir: no por ello estas figuras están narradas con mayor «subjetividad» que el posadero de Kafka, la marquesa d'O... o el consejero comercial Treibel. Pues sólo cuando se trata de un estado de cosas vivido, real, tiene algún sentido el concepto de «lo subjetivo». Pero ¿es más subjetiva la idea que se hace Jean Paul de sus personajes Worble y Libette que la que puedan hacerse Fontane, Kleist y Kafka de los suyos? ¿Es más subjetiva en este pasaje de su novela que en otros en los que ningún yo se inmiscuye en la narración? Si por ejemplo Libette, que se mete en todo, llegara a ser una persona real, y una noticia sobre ella un informe de realidad, la expresión «lo que me causaba un goce particular» tendría un sentido de toma de posición y enjuiciamiento de un estado de cosas objetivo, independiente de quien lo enunciara, que precisamente por eso podría juzgarlo. Y sólo ahora nos podemos acercar ya al significado y función de un estilo como el de Jean Paul, considerado tan subjetivo.

No es nada nuevo constatar que se trata de un juego de «ironía romántica». La intervención del autor en su relato, o la entrada en escena de autor, director y un fingido público en el drama romántico, se han calificado desde siempre como ruptura de la ilusión. Pero sin ver suficientemente claro que así la ilusión quedaba reforzada y acentuada más que alterada. Y la razón sólo puede aclararse una vez dilucidada la diferencia entre vivencia ficticia y real, narración de ficción y enunciación de realidad. Diferencia que cabe mostrar mejor en la ficción épica que en la dramática porque así podemos precisarla comparando narración y enunciación. La aparición de un «yo» en la pura ficción en tercera persona provoca momentáneamente la apariencia de que personajes ficticios sean personas reales; la función narrativa productora de ficción aparece interrumpida en ciertos pasajes por una forma enunciativa, y el campo de ficción, convertido en campo de experiencia de un sujeto enunciativo, un auténtico Yo de origen real que en ese lapso narra histórica y no ficticiamente. Pero todo ello no significa sino un juego, un juego ejecutado mediante la función narrativa y la ficción misma, naturalmente. Ésta se finge por un instante crónica de realidad sin que por ello nos veamos arrojados fuera de su ámbito. Pues ante textos así el lector se sabe pese a todo lector de novela, y precisamente por eso los caprichos en clave de yo del «narrador», por más impetuosos que sean, no sólo no perturban la ilusión de la ficción sino que le

hacen sonreir, consciente de ella, del mismo modo que el narrador se sonríe de su papel como autor en el momento mismo de aparecer como tal. Aunque desde luego no sea una visión del mundo fundamental, este juego con la narración histórica y de ficción, pues jugar con una es hacerlo al tiempo con la otra, le proporciona al humor sus posibilidades estilísticas más refinadas. Uno se cierra toda posibilidad de acceder a la estructura estética y literaria de novelas humorísticas de ese tipo si se toma en serio la «subjetividad» de tales intromisiones del yo y las entiende como manifestación de un auténtico sujeto enunciativo y subjetivación de lo objetivo: en un texto de ficción, es arabesco, voluta, un juego de la función narrativa consigo misma que carece de significado «existencial», esto es, nunca referido a un yo real por más que el «narrador» haga ademanes de tal[100]. La irrupción de un yo en una novela en tercera persona, en la pura ficción, la convierte en novela en primera persona tan poco como la inclusión de poemas la convierte en novela lírica, caso éste que veremos enseguida. Pues en tanto la narración en primera persona es forma literaria no sujeta a las leyes lógicas de la ficción, en ésta las leyes son tan poderosas que sólo cabe suspender su vigencia o derogarlas «en broma» y jamás «en serio», o lo que es igual: nunca. Una vez constituido por personajes ficticios ese espacio ajeno a la realidad, ya no puede abrirse a la realidad en parte alguna, no puede acoger en sí a ningún yo de origen real en cuyo campo de experiencia convertirse.

Contra lo cual es posible objetar que no obstante existen tales mezclas de narración ficticia e histórica, remitiéndose además a nuestro propio ejemplo del *Hochwald* de Stifter como contraargumento. Y hemos de volver a él, precisamente porque muestra con particular claridad una forma de narración en primera persona «falsa» de un estilo humorístico similar al de Jean Paul, y por tanto la inquebrantable estructura de la ficción.

En el caso de Jean Paul notamos al punto que la intervención del yo no suspende la ficción; en Stifter, en cambio, sí se da tal caso en los dos pasajes antes analizados. En ambos el autor se introduce en el texto y establece una relación con su propia novela. Pero ¿dónde está la diferencia? En Stifter la intromisión del yo se lleva a cabo al margen de la ficción novelesca. Cuando describe en presente el escenario en que ha de desarrollarse como un lugar que él conoce, en la extensa introducción, aún no ha empezado a narrar la novela; y cuando lo hace poco después, al comienzo del capítulo segundo con la acción novelesca ya en marcha, la ficción se interrumpe. Lo que significa que el yo de origen real que así se inmiscuye no establece relación alguna con los personajes y precisamente por eso es uno auténticamente real, el del autor. El efecto estético es como si dijéramos una involuntaria perturbación de la ilusión que no tiene un fin artístico o ideológico determinado, sino que surge del afán un tanto ingenuo de precisión histórica y geográfica por parte del autor. A diferencia de lo que sucede con la ruptura humorística de la ilusión en la ironía romántica, aquí la conciencia de ficción no se fortalece sino que por

así decir permanece indiferente ante tal intromisión histórica, pues a ella y al lector les da igual que en una época el autor conociera ese escenario o no. Parecidas interrupciones ingenuas e involuntarias de la ficción aparecen en Balzac, que entendía que escribir novelas también era «historia» y creía que lo que su despreocupada técnica de montaje exponía a lo largo de la serie de *La comedia humana* era su propia *histoire contemporaine.* Y se han de mencionar igualmente las precisiones de filosofía de la historia y de estrategia que Tolstoi cuela en *Guerra y paz* sin que se le dé un ardite del contexto de la novela. Así, esos tres grandes prosistas representan además a un siglo tan dado a lo «histórico» como el XIX, que no por casualidad nos ofrece tales ejemplos de ingenua mezcla de narración histórica y de ficción. Pero estos ejemplos son tan ilustrativos para el teórico por mostrar que, pese a todo, ambos tipos de narración se separan uno de otro como agua y aceite incluso en el seno de una misma obra de ficción, sin componer una unidad artística de ningún tipo; desde luego, no cuando la mezcla resulta de una ingenuidad acrítica y casi inconsciente de las leyes que rigen la narración de ficción categóricamente aparte de la histórica, es decir, de la enunciación. El ejemplo de Stifter muestra el hecho, y la razón, de que la ingenua irrupción de la enunciación de realidad no pueda establecer ninguna relación entre el campo de la ficción y el de la vivencia real. Es sintomático que en ese texto la enunciación de realidad no establezca relación ninguna con los personajes ficticios y la ficción permanezca inalterada; o para ser precisos, alterada sólo en la medida en que se ve simplemente interrumpida.

Ya hemos visto que otro era el caso en el ejemplo de Jean Paul, en que la ficción también permanece inalterada por la intromisión del yo. A diferencia de lo que ocurre en el texto de Stifter, el yo de origen real sí establece una relación con los personajes ficticios; pero no obstante éstos no la establecen con él, y su condición ficticia no hace sino imponerse aún más claramente a la conciencia, lo que tiene su fundamento en la manera en absoluto ingenua, sino humorística, en que se lleva a cabo[101].

También por su tema es *Der Komet* una novela marcadamente humorística, incluso cómica. Y aun habiendo podido demostrar que la función narrativa se apoya en la intervención del yo para poner en marcha un juego consigo misma y con la ficción, puede objetarse que tales intervenciones en modo alguno se dan sólo en las novelas cómicas de Jean Paul, sino también y sobradamente en las serias de carácter sentimental; y que por tanto nuestra conclusión acerca de ese juego, extraída de *Der Komet* es demasiado estrecha y no basta para rechazar por defectuoso el discurso acerca de la subjetividad de ese modo de narrar. Ahora bien, si examinamos qué función cumple la intervención del yo en una novela como *Titán,* por ejemplo, veremos que la novela humorística o cómica en sentido limitado es tan sólo un caso particular de un modo narrativo que podríamos llamar humorístico en sentido general, puesto que lo que escoge como tema es el propio problema de la ficción narrativa, con independencia de los contenidos concretos de cada obra. Este tipo de novela humorística tiene su paradigma en Cervantes, y se elabora a lo largo del siglo XVIII, el siglo de la filosofía crítica; y si exige que nos detengamos por un momento en ella es porque este fenómeno significativo de la historia de la literatura nos aclara en concreto las mismas relaciones que estamos tratando de alcanzar en forma sistemática. Pues la estructura lógica de la literatura no es una abstracción de los fenómenos literarios, sólo en ellos puede leerse. Y a la inversa, las leyes encontradas ayudan a esclarecer los fenónemos. Por un lado, la novela humorística de ese tipo revela su estructura merced a la distinción entre enunciación de realidad y narración de ficción, y por otro, proporciona a la inversa el material más claro para reconocer esa distinción y por tanto para describir con exactitud la narración de ficción, la ficción épica misma.

El *Titán* de Jean Paul es una novela de humor en el sentido limitado del término tan escasamente como la *History of Tom Jones* de Henry Fielding. Ambas obras, que no son comparables ni por estilo ni por contenido, tienen algo en común: interpolaciones que se ocupan de la narración de la propia novela. En Fielding esto se lleva a cabo de una manera sistemática, por una parte, y por otra, más simple que la de Jean Paul, dos razones por las que tomaremos su obra como punto de partida. Fielding se sabía «fundador de una nueva provincia de la escritura»*, algo así como un compositor atonal en el campo de la escritura novelesca, y claramente esa conciencia consistía en el conocimiento de lo peculiar de la narración de ficción, de que obedece a otras leyes que los restantes tipos de relatos, «de modo que ahí puedo permitirme establecer cuales leyes me plazca»**. El problema que le ocupa y al que trata de dar solución es el de que la novela, por un lado, ha de ofrecer una imagen de la realidad, una «historia» y no «a romance» o «novel», una novela en sentido restringido; de ahí que titule su obra *historia* de Tom Jones. Pero, por otro lado, la novela sólo puede presentar una realidad ficticia para la que el autor incluso tiene que hacer leyes, precisamente porque la realidad narrada, por serlo, no es real, y no se la puede «presentar» ni «exponer» en absoluto. Pero a cuenta de este problema Fielding se tropezó con un fenómeno del que los teóricos de la novela sólo en la actualidad se han ocupado, a saber, la forma de exponer el tiempo en una narración. Uno de sus problemas fundamentales es la relación entre tiempo ficticio y tiempo real o histórico, y Fielding intenta expresarlo ya en el mismo encabezamiento de cada capítulo, donde figura el tiempo novelesco: «que abarca el tiempo de un año, que abarca unas tres semanas, dos días, doce horas»***, etc. Veía un problema en esto precisamente porque al contar su historia advertía que el tiempo no se deja contar en absoluto, que la conciencia del mismo se pierde en la ficción porque ésta no se li-

* «the founder of a new province of writing», [inglés en el original]

** «so I am at liberty to make what laws I please therein»,(II, 1) [inglés en el original]

*** «Containing the time of a year, containing about three weeks, two days, twelve hours», [inglés en el original]

mita meramente a ofrecer y fechar acontecimientos, sino que provoca una apariencia de vida que se va sucediendo, al igual que la vida real, sin reflexión acerca del tiempo en el que transcurre. Sin alcanzar una completa claridad acerca de las causas lógicas estructurales del fenómeno, Fielding lo advierte cuando dice: «si se presenta una escena extraordinaria no hemos de ahorrar esfuerzos ni papel para desplegarla con toda amplitud ante nuestros lectores, pero si pasan año enteros sin nada digno de mención... hemos de desatender completamente esos períodos de tiempo»*. No se daba cuenta de que con ello suspendía de nuevo el tiempo de la novela que pretendía marcar con los encabezamientos, de que ni narrador ni lector prestan atención al tiempo en que se desarrolla el suceso y la experiencia narrada porque el «tiempo de narración» no es el «tiempo narrado», de que en general no se narra tiempo sino acontecer, vida, con lo que sus encabezamientos son superfluos en ésta y cualquier otra novela. Pero Fielding no veía problema en presentar el tiempo como categoría vivencial, cosa que sólo sucedería con el desarrollo de la novela en los modernos; el tiempo es más bien criterio y punto crucial en que se decide el carácter de ficción de la realidad novelesca, observación inusualmente perspicaz para una época (1745) que con todo su pragmatismo en asuntos de técnica literaria sin embargo aspiraba a alcanzar algún conocimiento referente al lugar de la ficción en el sistema del pensamiento y en el del lenguaje. Y es precisamente esa perspectiva la que hay que adoptar para juzgar las intercalaciones teóricas que introducen cada uno de los dieciocho libros del *Tom Jones*. En ellas está contenida su teoría de la novela, discusiones acerca de diferencias y semejanzas entre «history» y novela, y cuestiones parecidas; y al insertar de forma conscientemente crítica la teoría de la novela en la novela misma convierte a ésta en un asunto de humor, sin perjuicio de que el contenido sea el que es. Algo peculiar es que no sea en la historia misma ni en las consideraciones teóricas donde radica la actitud fundamental de *Tom Jones*, el humor. Pues ni una ni otras son humorísticas en sentido estricto. Pero el tono fundamental de humor lo aprontan las consideraciones teóricas sobre la novela, que mantienen constantemente despierta la conciencia de que una novela no es realidad sino ilusión, apariencia, ficción, un vivir que no es vida, sino libro, como diría más tarde Novalis. Por poco cómica que pueda ser la realidad aparente narrada en la novela, aparece bajo una luz humorística precisamente por ser «hecha» (*ποιεῖν*) porque su creador puede jugar con ella, suspenderla y reanudarla, porque esa realidad en fin no necesita tomarse en serio a sí misma. Así, también son las novelas humorísticas las únicas que nos permiten encontrar referencias a su división en capítulos, es decir, al hecho de que lo narrado es sólo el contenido de un libro y por tanto no está marcado por las dificultades,

* «when any extraordinary scene presents itself, we shall spare no pains nor paper to open it at large to our readers, but if whole years pass without proceeding anything worthy his notice... we shall leave such periods of time totally unobserved» (II,1), [inglés en el original]

la seriedad mortal ni la arbitrariedad cruel de la vida real. Una y otra vez se dice «como hemos visto en el capítulo anterior», «siendo éste el más trágico suceso de nuestra historia hemos de tratarlo en capítulo aparte», y cosas por el estilo*. Con esto se echa de ver claramente que la teoría literaria yerra al calificar de estilo subjetivo a la intromisión del narrador en la narración. No se trata de un interés subjetivo del narrador hacia sí mismo, hacia su condición de narrador o autor por ejemplo, sino antes bien de una actitud particularmente «objetiva» del autor hacia su obra, una conciencia del libre juego que puede practicarse con la realidad de la novela, inmaterial, estilizada y ficticia, con sus divisiones en capítulos y sus arbitrariedades al acortar, comprimir o ampliar.

A partir de estos problemas teóricos y figurativos de Fielding podemos ver que ese humor estético y meditado impregna también una novela como la de Jean Paul, que no es obra humorística explícita. En *Titán*, como en *Wuz* o *Der Komet*, el narrador juega consigo mismo y con su producción, hace saber que ese mundo sólo existe en virtud de ser narrado, merced a él. «Me parece que la esquina de esa estrella con cola que he cortado del mapa de cometas de Whinston es lo bastante amplia para los seres humanos». Y así, ni en *Titán* ni en *Hesperus* ni en *Unsichtbare Loge* falta la discusión del nacimiento, impresión y destino del correspondiente libro, tal y como prescribía el estilo humorístico de la época; por ejemplo, el amplio «Programa para la presentación de *Titán* en sociedad» (ciclo 9.°, al final del Primer Jubileo), o las múltiples aclaraciones de nombres de libros o capítulos.

Pero aquí no se trata de analizar a fondo el estilo humorístico de los ingleses o Jean Paul, sino de emplear ese modo narrativo tan arraigado en la época para mostrar la esencia de la función narrativa épica que en él resalta con particular claridad; no es casual que sus practicantes lo consideraran una peculiaridad de la narración de ficción que la diferenciaba de la histórica, y que como tal lo interpretaran y valoraran (en el mismo sentido que aquí no hemos hecho sino esbozar). La diversión a que se entrega Jean Paul con sus figuras tanto en las obras de humor como en las serias, separadas por una línea bastante vaga en el conjunto de su obra, tiene una causa más o menos conocida del autor, el hecho de que éste vuelve gustoso una y otra vez a cavilar sobre el peculiar «acto creativo» del novelista, que no cuenta *de* unos personajes, *los* cuenta, los produce al contar en toda la subjetividad de su existencia; un proceso cuya lógica no tiene cabida sino en la narrativa, cuyas leyes define. Y precisamente en los lugares en que el autor no se somete por completo a la ley de la narración, no se sume por completo en lo narrado sino que se torna consciente de esa ley, es donde tiene su fuente el humor épico, o para ser más cautos una de sus fuentes, que quizás habría que situar en la «lógica de la ficción» en mayor medida que hasta ahora. Por su propia naturaleza, empero, el juego

* «As we have seen in the chapter before» o «this being the most tragical event in our whole history we have to treat it in a special chapter»

de ficción sólo puede tener lugar en una novela humorística; pues si cualquier otro tipo de narración no se tomara en serio, esto es, si tomara conciencia de su carácter de ficción o la hiciera tomar a los demás, al hacerlo liquidaría su producción, la ficción, y por tanto a sí misma. Por eso el humor épico es un medio particularmente esclarecedor acerca de la narración de ficción, un medio cuyo peculiar carácter resalta precisamente cuando se maneja «crítica» y no «ingenuamente», en sentido kantiano.

Pero lo que ese tipo de humor nos aclara es que no es atinado llamar a tal estado de cosas «subjetivo», por más intromisiones de un yo que pueda haber. Es indudable que sentimos el juego de arabescos de Jean Paul, de la función narrativa consigo misma, como una «digresión» que «se aparta del tema», por usar sus mismas palabras, como una divagación. Pero otro tanto puede pasarnos con formas narrativas que no juegan consigo mismas, y que según los gustos de cada uno pueden aburrirnos en determinadas circunstancias.

Piénsese por ejemplo en la narración acusadamente reflexiva que interpreta más o menos directamente acción y personajes: explica, aclara, despliega numerosas y amplias relaciones tras una y otros, y con ello a menudo «se aparta del asunto». Pero si consideramos más detenidamente esta forma de narrar, la esencia de la narración de ficción y su diferencia con respecto a la enunciación aparecen clara y distintamente. En este asunto no hay que dejarse engañar por la primera impresión, cosa que sucede con facilidad si no se penetra hasta los elementos estructurales. Permítasenos presentar de nuevo un par de ejemplos.

Ejemplo 1

Entonces los pensamientos de Wilhelm pronto fueron a dar en su propia situación, y se sintió no poco desasosegado. El hombre no puede verse puesto en situación más peligrosa que cuando circunstancias externas provocan una gran mudanza de su estado sin hallarse prevenida para ello su forma de pensar y sentir. Viene entonces una nueva época sin cambiar de época, y se plantea una contradicción tanto más grande cuanto menos advierta el hombre que aún no está formado para su nuevo estado.

Wilhelm se veía libre en un instante en que por mucho tiempo aún no podía ser uno consigo mismo. Nobles eran sus ideas, sus propósitos puros...

Goethe, *Wilhelm Meister Lehrjahre*, lib.5, cap.1

Ejemplo 2

– La mayoría de los seres humanos, aun los sobresalientes, son limitados; cada cual aprecia ciertas cualidades en sí o en los otros; sólo ésas favorece, sólo ésas quiere ver cultivadas.

Ibid., lib.8, cap.5

Ejemplo 3

Si Ulrich hubiese tenido que decir quién era en realidad se habría visto en una situación embarazosa... ¿era fuerte? No lo sabía, quizás se encontrara en un error fatal al respecto. Pero lo que sí era seguro era que siempre había sido un hombre que confiaba en sus fuerzas. Ni siquiera ahora dudaba de que esa diferencia entre tener las propias cualidades y experiencias y mantenerse éstas ajenas a uno sería sólo cuestión de diferentes actitudes... dicho muy sencillamente, uno puede comportarse con una actitud más general o más personal hacia las cosas que hace o le sobrevienen. Aparte de dolor, uno puede sentir un golpe como ofensa, con lo que crece insoportablemente; pero también tomárselo deportivamente como un obstáculo... Y precisamente este fenómeno de que una vivencia sólo obtenga significado al colocarla en una serie de acciones consecuentes le indica a cada hombre que no vea en ella sólo un suceso personal, sino un desafío a su energía intelectual...

Robert Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften* I, cap.39

Estos tres textos, número que podría aumentarse a discreción, tienen en común «divagar» por vía reflexiva. ¿Divagan? ¿Se apartan del asunto y uno quisiera exhortarles a «ir al grano»? Al formular así la cuestión caemos de inmediato en la cuenta de que no está bien planteada. Una vez más la situación se aclara si recurrimos a la comparación con la enunciación de realidad. Sólo referida a ella tiene sentido la exigencia de «ir al grano», pues en su caso el grano, la cosa, es siempre lo que existe independientemente de la noticia que de ello se dé, aquello en lo que no tienen influencia alguna ni informante ni información. Supongamos que la primera frase del ejemplo del *Wilhelm Meister* sea un informe de realidad, de modo que alguien le esté contando a otro de una determinada situación vital de un conocido, Wilhelm. En cuanto al conocimiento de que sus pensamientos giraban en torno a su propia situación, el que habla podría haberlo obtenido de una comunicación del propio Wilhelm. En tal caso las frases que siguen expondrían reflexiones del que habla referidas únicamente a sí mismo, que expresarían su consideración subjetiva de hombres y cosas; lo que en sí mismo nada tiene que ver con la persona y asunto de que se trata, de modo que el receptor de tal información podría dirigirse a él diciéndole «bien, no me interesa lo más mínimo lo que pienses de los cambios repentinos que pueden sobrevenir en la vida de un hombre. ¡Al grano, ¿qué pasaba con Wilhelm, cómo estaba su situación?» Pues un Wilhelm real que en un momento u otro de su vida se encuentre y obre así o así no queda descrito con más detalle y profundidad por más hondas consideraciones filosóficas y psicológicas que el informante ligue a su persona. (Ni siquiera cuando se intenta comprender y aclarar la conducta de una persona real mediante interpretaciones psicológicas de su carácter, circunstancias sociales u otros factores que pudieran haber determinado su comportamiento; pues tales interpretaciones son la concepción subjetiva de quien habla, y nada tienen que ver con la persona objeto de la

enunciación). Notamos de inmediato que esas relaciones referenciales se presentan de manera completamente distinta cuando se trata del personaje de novela Wilhelm Meister. Ante una consideración como «el ser humano no puede verse puesto en una situación más peligrosa» no estamos tentados de exclamar «¡al grano!». Pues tendríamos que poder señalar cuál es aquí «el grano», el asunto; y como ya hemos podido comprobar en toda una serie de ejemplos con nuestro método de comparar estructura enunciativa y de ficción, las relaciones de ficción se sustraen a cualquier intento de asignarles una referencia. Así como las relaciones espaciales y temporales de ficción se sustraen a toda posibilidad de asignación por tratarse sólo de conceptos de relaciones espaciales y temporales, pero no de éstas mismas, también la cuestión de cuál es el asunto en una novela se sustrae a toda determinación unívoca, asignable a alguna otra cosa. En *Wilhelm Meister* no podemos separar la persona de éste de la narración que la narra. Pues no es una persona *de la que* se cuente algo. La observación unida a la frase de que sus pensamientos fueron a dar en su propia situación y se sintió no poco desasosegado no es reflexión subjetiva o divagación de un informante relacionada con éste pero en absoluto con Wilhelm. Al contrario, sirve para perfilar su figura lo mismo que las indicaciones acerca de su quehacer, decir y pensar. Así como en la frase «los pensamientos de Wilhelm fueron a dar en su propia situación», o por ejemplo en la oración situacional concreta de la misma novela «el conde tendió la mano a su mujer y la condujo abajo» (lib. 3, cap. 2), no podemos diferenciar un narrador de lo narrado o de aquello de lo que narra, tampoco las frases de tipo reflexivo admiten que se les señale un límite. La lógica implicada se aclarará algo más si comparamos el ejemplo 1 con el 3, el pasaje de la novela contemporánea *El hombre sin atributos* de Musil.

Este pasaje es del mismo tipo que el del *Wilhelm Meister*. La narración también parte de la referencia inmediata a Ulrich y va a dar en una discusión de problemas y situaciones generales, pongamos desde la frase «dicho muy sencillamente, uno puede comportarse con una actitud más general o más personal hacia las cosas que hace o le sobrevienen». Pero notamos una diferencia; en el texto más moderno las reflexiones generales parecen depender más estrecha e íntimamente de la persona de Ulrich que las del texto más antiguo de la persona de Wilhelm. Aunque las frases posteriores del pasaje de Musil se refieran tan poco como las de Goethe a los pensamientos de la persona descrita, no obstante parecen corresponder a Ulrich en mayor medida que las del otro pasaje a Wilhelm. Pero tal diferencia no es esencial sino únicamente cuestión de estilo; delata inmediatamente la mayor modernidad de la novela de Musil. Ya hemos señalado en más de una ocasión que en el curso del siglo XIX se refinaron los medios de descripción ficticia, y la presentación de una existencia interior pasó a trabajar cada vez más mediante la subjetivación directa, es decir, cada vez se fue dando más forma a la

condición ficticia de yóes de origen de los personajes hasta llegar a la osadía técnica de Joyce. Pero es una mera diferencia de grado la que hace que por su estilo una frase como «los pensamientos de Wilhelm pronto se dirigieron a su propia situación, y se sintió no poco desasosegado» se parezca a una enunciación más que «si Ulrich hubiese tenido que decir cómo era en realidad se habría visto en un aprieto... ¿era él un hombre fuerte?». Sólo del estilo de la narración depende el que no podamos insertar ésta segunda en una enunciación de realidad como sucede con la primera, pues en aquélla el estilo de la narración de ficción hace su aparición al punto. Pero pese a todo la frase del *Wilhelm Meister* es de la misma factura. A una mirada atenta también revela marcas de narración de ficción imposibles en una enunciación de realidad, como «se *sintió* no poco desasosegado» (que una enunciación trocaría por «estuvo» o «se mostró»). El verbo de proceso interior muestra a Wilhelm en el ficticio ahora y aquí de su vida que piensa y siente, sólo que de forma menos acusada que la novela moderna. Esto es, su figura aparece menos subjetivada que Ulrich. Por eso las ulteriores consideraciones a que se entrega el pasaje de Goethe parecen aparte de la figura en mayor medida que en Musil, más «objetivo» si se quiere porque también la figura está descrita en un estilo más objetivo. Pero no podemos hacer equivaler una mera diferencia de estilo al sentido propio de los conceptos subjetivo y objetivo. Subjetividad y objetividad no se refieren al autor, que ciertamente es idéntico al narrador en la enunciación de realidad, pero no en la narración de ficción (así como tampoco lo son el pintor y su pincel). Como ya se ha indicado más arriba, en la ficción esos conceptos se refieren tan sólo al aspecto en que se haga aparecer a los personajes ficticios, y toda diferencia que se advierta al respecto lo será de estilo narrativo. De ahí que en ninguno de los dos textos quepa plantearle al narrador la exigencia de «ir al grano» y entrar en «el asunto». Pues ambos tipos de consideraciones reflexivas son figuraciones interpretativas, aclaratorias, pero no enunciados, y si difieren en algo es tan sólo en grado[102]. Y en cuanto a la pregunta de cuál sea entonces «el asunto» en una novela, no puede responderse porque no puede plantearse. Pues el ejemplo de Musil, que aclara en esto el de Goethe, indica claramente que el contenido de una novela, «el asunto» que cupiese de algún modo separar de su presentación, en cualquier caso nunca sería un «estado de cosas objetivo» como en un informe de realidad, es decir una acción, un suceso, una situación etc. Por eso en lo esencial no podemos reproducir el contenido de una novela. Cuando lo hacemos o creemos hacerlo tan sólo buscamos unos cuantos puntos de apoyo mediante los cuales poder traerla a la memoria, y casos hay en que «el contenido» de una novela larguísima se puede reproducir en una frase.

Podemos aclarar desde otro punto de vista cómo funcionan esas «divagaciones» en la narración de ficción, y por tanto cómo lo hace ésta, comparando el ejemplo 1 con el 2. También éste procede del *Wilhelm Meister*, pero los sig-

nos tipográficos que lo introducen testimonian que se trata de un fragmento dialogado: unas consideraciones que hace Jarnos en conversación con Wilhelm. Se trata del mismo tipo de texto que el ejemplo 1, pero como está puesto en boca de uno de los personajes ficticios, no nos adelantaríamos a colocarle el marbete de narración que divaga o hasta desbarra. Pues nos encontramos en el sistema de diálogo novelesco, pieza central del sistema o campo de ficción. Así, tales consideraciones parecen cosa del personaje, no del narrador (en el sentido de autor). Pero este fenómeno es una prueba, aunque indirecta particularmente convincente, de que el narrar del narrador no es asunto suyo, sino de los personajes ficticios. Y el estilo de Goethe es particularmente adecuado para mostrar tal circunstancia. Las conversaciones de los personajes no muestran un estilo esencialmente distinto del de la narración; podemos pues intercambiar sin más las consideraciones que se hacen en ambos ejemplos, convertir el ejemplo 2 en exposición narrativa e incorporar a un diálogo el ejemplo 1, «el hombre no puede verse puesto en situación más peligrosa». Funciona particularmente bien en este caso porque el estilo de diálogo del *Wilhelm Meister* individualiza muy poco a los personajes; pero una vez más se trata de una diferencia de grado, no de tipo. La frontera entre relato expositivo y diálogo novelado está débilmente marcada en este caso, pero eso precisamente indica que la función del narrar no es en último término distinta de la del diálogo o, naturalmente, el monólogo o el discurso indirecto libre. Si se ha podido llegar a exigir que el «narrador» se esfume en la medida de lo posible y la novela se disuelva en diálogo[103], es porque ello es teóricamente posible, y tan sólo por una razón, que la función narrativa o para ser precisos la del relato expositivo no es más que uno de los medios figurativos de la ficción que puede amalgamarse con otros; caso que se da con toda claridad en el discurso indirecto libre.

Si en relación con los tiempos verbales el discurso indirecto libre nos ofrecía antes (pp. 65 y 85) claves decisivas de la condición de yo de origen ficticio, y la prueba más contundente de que la narración de ficción se trenza en los verbos de acción anímica, ahora nos servirá para alcanzar un mejor conocimiento de la función narrativa de ficción, y no por casualidad, naturalmente, sino en estrecha relación con lo anterior. Es cosa ya señalada en numerosas ocasiones que no siempre cabe diferenciar claramente la forma del discurso indirecto libre de la «voz del narrador», es decir, que no siempre se puede indicar con precisión la frontera en la que éste acaba de hablar y por así decir cede la palabra a las figuras[104]. Los estudios realizados sobre la aparición de esta forma en la literatura medieval se han tenido que mover siempre precisamente en esa frontera, porque indudablemente el discurso indirecto libre no se había elaborado por entonces como técnica consciente sino que se colaba entremezclado con el relato del narrador[105]. Pero tal cosa sólo era posible por ser el narrador de la epopeya medieval igualmente una función narrativa de ficción. Así también E. Lerch ha hecho notar que la voz del narrador resuena

aunque sea casi imperceptiblemente en los pensamientos del personaje, conscientes o inconscientes, pero ofrecidos pese a todo con las palabras en que el autor los piensa[106]. En efecto, no basta en modo alguno caracterizar el discurso indirecto libre diciendo que es un medio de exponer los pensamientos callados y la corriente de conciencia del personaje desde su punto de vista[107]. Cierto que hay formas en que tal es la impresión predominante que provocan:

> La manera que ella tenía de decir «aquí está mi Elizabeth» le fastidiaba ¿Por qué no «aquí está Elizabeth», sencillamente? Aquello era insincero. Y a Elizabeth tampoco le gustaba. Porque él entendía a los jóvenes. Le gustaban. Había siempre algo frío en Clarisa, pensaba
>
> Virginia Woolf, *Mrs. Dalloway*

Pero a menudo el discurso indirecto libre puede ocupar un plano mucho más amplio, hasta abarcar tanto que llegue a constituir la función narrativa y sea ya imposible decidir donde trazar la frontera que separa lo «interno», los procesos anímicos que en esa forma de exposición se desarrollan ante nosotros, de lo externo, esto es, de la interpretación que los objetiva. Nuestro ejemplo de Musil muestra el fenómeno muy claramente. Las consideraciones que se hacen en ese texto, que no se ocupan de otro personaje cercano al principal como ocurre en el de Virginia Woolf, son de Ulrich y a la vez del narrador en cuanto autor. Pero son de éste sólo por serlo de Ulrich, es decir, porque sirven para dar forma a su situación interna y externa. Otro criterio más para ocuparnos sólo de la narración y no de narrador de ningún tipo.

De lo que se trata aquí es de hacer ver que el discurso indirecto libre puede iluminar con tal nitidez la naturaleza de la narración de ficción, su carácter de función y no de enunciación, por no ser él mismo sino la consecuencia extrema que la narración de ficción es capaz de sacar de sí misma, una consecuencia que le está negada a la enunciación de realidad por su misma naturaleza. A partir de la forma del pasaje de Musil, comparable al del *Wilhelm Meister* en estructura y contenido, se hace evidente que esa clase de observaciones y consideraciones no son cosa de un observador o narrador independiente del acontecer ficticio, sino que por el contrario sirven para darle forma, aunque formalmente aparezcan más desligadas de la figura novelesca. Como Ulrich o Peter Walsh, Wilhelm no es «cosa» de la que la novela pudiera desviarse como lo haría si realmente lo fuera, es decir, si él fuera una persona real y la narración fuera histórica y no ficticia. El hecho de que en los casos de Ulrich y Peter Walsh ni siquiera quepa plantear tal suposición se debe sólo al estilo narrativo, que desde el primer momento produce mayor efecto de ficción; pero en cuanto a principios compositivos y estructura no hay diferencia alguna.

Lo cual se hace aún más claro si ahora volvemos a echar un vistazo comparativo al texto de Kleist. Podemos apreciar que la forma sumamente reflexiva de la narración no significa al cabo sino una ampliación de la función na-

rrativa, que sólo se diferencia de la presente en estos otros pasajes por el estilo, pero no categóricamente. En el pasaje de Kleist, donde dice «e intensamente satisfecha de sí misma pensaba en qué victoria había obtenido sobre su hermano por la fuerza de su conciencia sin culpa», hemos de afinar ciertamente el oído para notar que también el narrar y lo narrado se amalgaman sin que se pueda discernir por donde discurre la frontera que separa unos procesos anímicos en cierto modo independientes, la vida ficticia de la marquesa, de la voz del narrador que los interpreta. Y tal frontera no puede señalarse porque no la hay. Las interpretaciones de esos procesos anímicos *son* esos procesos, y una interpretación distinta crearía otros diferentes, como ya señalábamos antes desde la vertiente opuesta del fenómeno. Pues sólo existen en virtud de ser narrados. El narrar es el acontecer, el acontecer es el narrar. Y esto rige lo mismo para procesos internos que externos.

Para dejar esto claro una vez más recurramos al pasaje de Fontane (v.p. 102), descripción de una situación que sin embargo se diferencia del pasaje de Kafka por lo pormenorizado y por presentar rasgos de ficción más acusados. A más del uso abundante de verbos de situación, común a toda épica, tales rasgos generadores de ficción en la presentación de situaciones externas se reconocen en la utilización de adverbios deícticos, sobre todo en textos modernos («la escena estaba igual que ayer»), y también en la descripción detallada del hacer y padecer, los movimientos, en una palabra, de toda la animación escénica. La amalgama, la identidad del narrar y lo narrado no se ve tan bien en esas descripciones porque ya de antemano apenas sentimos otra cosa que esa misma identidad, es decir, porque no podemos discernir con exactitud en los elementos figurativos aquellos que meramente describen de los que ofrecen interpretaciones. Esto es naturalmente consecuencia de que lo narrado sea ficticio. Calificativos como «impecable» para el atuendo o «insustancial» para el contenido de un periódico designan cualidades de tal modo ligadas a la cosa que no se distinguen de la denominación misma como elementos particularmente interpretativos (como sí sería el caso en mayor o menor grado en la enunciación de realidad, en la que tales conceptos siempre están expuestos a un juicio contrario y si alguien encuentra los periódicos insustanciales cabe que otro los halle ricos y densos de contenido). Pero ese pequeño pasaje de Fontane contiene un elemento que nos permite reconocer ese proceso de amalgama, y así, no es casual que delate mucho del particular estilo de ese autor. Una frase como «sólo que, en lugar de la cacatúa aún ausente, afuera se veía a la Honig dando vueltas al estanque con el boloñés de la señora consejera de comercio al final de una correa» nos obliga a sonreir sin querer. Pero es otro estilo de humor que el de Jean Paul.. No se produce mediante un juego de la función narrativa consigo misma y la ficción. La frase de Fontane es «objetiva» de cabo a rabo: la cacatúa aún no estaba, afuera la señora Honig paseaba con el boloñés. Lo que nos hace sonreir es un pequeño añadido, un simple «en lugar de» que asocia la cacatúa a la dama de buena sociedad. En tanto una

frase como «en lugar de la cacatúa se veía al boloñés» no provocaría sonrisa alguna, resulta un efecto humorístico de tal equiparación de un ser humano a un animal. Pero el humor es en este caso más de fondo, pues en último término se refiere a la señora del consejero de comercio Treibel, a cuyos ojos burgueses animales o damas de compañía se encuentran en un mismo estrato social, el del servicio; y como tal vuelve a aparecer la señora Honig en la misma frase, al servicio de un animal de compañía de la señora consejera, el perrito de Bolonia. En este caso el humor interpretativo se reduce a esa simple expresión preposicional, «en lugar de», y se amalgama indiscerniblemente con el relato descriptivo.

El sistema del diálogo

Nuestra tentativa de probar la diferencia entre narración de ficción, una estructura funcional, y enunciación de realidad, una estructura de relación tipo sujeto-objeto, ya nos ha llevado antes hasta el discurso indirecto libre, y con ello, a los elementos con que se trenza y construye la narración. Ni que decir tiene que entre ellos se cuenta el diálogo, y que en tanto haya narración éste será componente fundamental de la substancia narrativa. Pero no menos claro es que con eso no está dicho todo. Precisamente por ofrecerse como medio narrativo relativamente simple el diálogo precisa un análisis más detallado.

A primera vista el diálogo contrasta con la narración propiamente dicha, con el relato descriptivo o reflexivo, tan intensamente que parece privar de toda validez general a nuestra demostración de que se amalgama con otras formas de figuración, ante todo con el discurso indirecto libre. No obstante cabe señalar que esa descripción en cierto modo tradicional de nuestra experiencia de lectura y de la estructura de la novela no se adecua al fenómeno. Si una vez más nos atenemos a nuestra experiencia de lectura, ésta nos enseña que en nuestra conciencia no aparece ninguna diferencia demasiado notable entre el diálogo y el relato que narra o, para ser más precisos, da noticia de algo. No es que al leer no se note y quepa constatar en cualquier momento qué es diálogo y qué relato. El fenómeno en cuestión es otro, y se funda en que *la función narrativa parece fluctuar de una manera particular.* Ya lo observábamos en el discurso indirecto libre, donde por así decir se esfuma absorbida en la figura de modo que ya no cabe distinguir si ésta se presenta «por sí misma» o es presentada. Pero se trata sólo de un caso especialmente acusado. En realidad el fenómeno impregna la narración de ficción en todo su transcurso, pues ésta en todo momento produce «ser» con un sentido más o menos marcado. La función narrativa juguetea con ese ser, con las figuras y su mundo, tan pronto se mezcla con ellas como se aparta de nuevo, se acerca como se aleja, pero sin «perderlas de vista» en ningún momento, y por eso puede quedar en suspenso

y esparcirse entre ellas sin mayor preámbulo y sin que ello suponga un corte. Más rotundamente aún que en el discurso indirecto libre sucede esto en diálogo y monólogo. Ni que decir tiene que esas tres formas están muy emparentadas y expresan lo peculiar de la narración de ficción con diferentes dosis y matices. Son también la prueba más válida de que la narración no es de pasado, sino que siempre trae consigo la apariencia de presencia. Al igual que el discurso indirecto libre el diálogo tiene por único lugar natal la narración en tercera persona, la ficción pura. Pues sólo en ella puede fluctuar la narración de manera que relato y diálogo discurran juntos en una única función narrativa. Y es posible sólo porque el narrar también es ficción y está listo en todo momento para convertirse en figuras ficticias.

Pero si examinamos con más detalle la función del diálogo se echa de ver que es una confirmación más del «impersonal» carácter de función que tiene el narrar épico, una más de las formas que éste puede adoptar. Esto se muestra en el hecho de que la conversación en absoluto tiene por qué limitarse a presentar existencia y modo de ser de las figuras, sino que en gran medida se hace cargo también de la función puramente descriptiva de la narración. En una novela no es sólo el relato expositivo el que nos orienta acerca de relaciones, situaciones externas y sucesos y otros personajes; también los diálogos lo hacen. Esto vale ya del padre de la épica occidental, Homero, a tal punto que Aristóteles le celebraba precisamente por eso. Si a Goethe, que quería ver en las novelas epistolares de Richardson un indicio de la dramatización del género épico, no le hubiera pasado completamente inadvertida la presencia de tal fenómeno en Homero, es muy probable que hubiese modificado su definición del rapsoda. Pues si como elogia Aristóteles el narrador habla «por sí mismo» (*αὐτόν...δεῖ..λέγειν*) lo menos posible y tras una breve introducción da entrada a hombres y mujeres que hablan (*Poética*, cap. 24) ¿parece entonces realmente «aquél que presenta lo que ya transcurrió por completo, un hombre sabio cuya visión abarca lo sucedido con apacible sensatez» (Goethe, Diciembre 1797)? Es precisamente el mismo Homero quien contradice esa definición del narrador *qua* narrador que se ha mantenido en una u otra forma más o menos modificada hasta la teoría literaria actual. En la epopeya homérica la materia de relato se reparte casi por completo en discursos y réplicas, narración en primera persona y monólogo. Esos discursos no tienen por función presentar psicológica y existencialmente procesos anímicos, por la misma naturaleza de la épica antigua, en la que no se figuran sucesos por mor de unos personajes ni sintomática ni siquiera simbólicamente, sino que son a la inversa los personajes quienes tienen la función de ser soporte de situaciones, parte de una situación mudable del mundo. De lo que se trata es de ese conocimiento que transmite el fundador de la épica occidental, a saber, que la distribución del material de los sucesos entre los personajes que hablan y el «narrador» despoja a éste del carácter erróneamente asociado a este concepto, error que a su vez el propio concepto ha colaborado a ocasionar. Cuando unas líneas más adelante Goethe contradice en cierto modo su propia definición y afirma que «el rapsoda, como ser superior, no debiera aparecer nunca en su poema; lo mejor sería que leyera tras un telón, de modo que se hiciera abstracción de toda personalidad y se creyera oír tan sólo la voz de la musa en general», se aprecia que, por decirlo en nuestra terminología, el rapsoda no es sujeto enunciativo alguno y que aquello que se va configurando entre el narrar y lo narrado nada tiene que ver con el narrador, con el rapsoda, de manera que precisamente «sólo percibamos la voz de la musa en general» o «el espíritu de la narración» como decía un épico moderno, Thomas Mann. Sí, ya en la forma homérica de narrar podemos reconocer con toda claridad que la narración de ficción es una función que puede adoptar ora ésta ora aquélla forma, con absoluta independencia de la lógica y la gramática del lenguaje que rigen la enunciación de un sujeto acerca de objetos o estados de cosas. Pues esa lógica impide que un suceso del que se informa pueda construirse como conversación de terceras personas, o darse a conocer en un monólogo. Aquél que en la epopeya homérica se dirige a «su alma sublime» es tan poco objeto de una enunciación referente al hecho de que habla como el que habla en un drama aunque su texto venga precedido por la indicación de que habla. El hecho de que tal indicación pueda faltar, lo que ciertamente no es el caso en Homero pero sí, y a menudo, en la novela moderna, indica ya que en la narración de ficción la cuestión no es el narrar, por decirlo de una forma un tanto exagerada. Esto es: narrar es una función de figuración, mimética, de la que se puede decir que se dispone junto a otras –monólogo, diálogo o discurso indirecto libre– , o bien que adopta ora una ora otra de esas formas, *fluctuando* de una a otra, lo que desde luego es más exacto.

Mostraremos ahora con algunos ejemplos cómo se entretejen en la trama de una ficción narrativa todas esas formas, de manera que al leer no atendemos a la diferencia entre relato expositivo y diálogo.

Ejemplo 1

«Bello, francamente poético», tomó al cabo la palabra Sorti, «pero representarlo...» «no tiene gancho», soltó Ruprecht. «Demasiados cambios de escena», opinó otro. «No es un mutis brillante, no, pero ¿qué demonios tiene que ver todo eso con mi obra?», preguntaba Otto asombrado en su inocencia literaria. «Ya irá saliendo, querido», replicó Sorti calmosamente, «ya te irá saliendo, poco a poco, conforme vayas teniendo tablas». Entonces metieron todos las narices en el cuaderno y cada cual a su manera se puso a sacarle peros: el uno, que si el diálogo era demasiado fantástico, que había que reelaborarlo, moderarlo, y hacerlo más natural, el otro, que si por contra el galán parecía demasiado simplón, y que de semejante dama no había quien se enamorase. Entonces Otto ya no se contuvo, para él esa figura femenina era precisamente lo más hermoso, y como acontece a los poetas jóvenes, hasta se había ido enamorando de ella al escribirla. «¡Lo más adorable!», exclamó, «¡lo más íntimo y verdadero, lo mejor de mí es lo que he dado y no pienso cambiar una coma

en toda la obra!» Y diciendo tal arrojó colérico el manuscrito sobre la mesa y salió apresuradamente a jardín, y se hallaba ya a cierta distancia cuando oyó a los actores reír a sus espaldas»

Eichendorff, *Dichter und ihre Gesellen*

Ejemplo 2

Por fuera la posada era muy semejante a aquélla en que K. vivía. Seguramente por fuera no había en toda la aldea grandes diferencias, pero las pequeñas se notaban enseguida; la escalera delantera tenía pasamanos, sobre la puerta había sujeta una hermosa farola. Cuando entraban una tela ondeó sobre sus cabezas, era una bandera con los colores condales. En el zaguán, ostensiblemente en una de sus rondas de vigilancia, se tropezó al punto con ellos el posadero.; con ojillos inquisitivos o somnolientos miró de pasada a K. y dijo: «El señor agrimensor tiene permitido el paso solamente hasta el mostrador». «Ya», dijo Olga, tomando a su cargo a K. inmediatamente, «sólo estaba acompañándome». Pero K., sin agradecerlo, se desentendió de Olga y se llevó aparte al posadero. Entretanto Olga esperó paciente al extremo del zaguán. «Me gustaría pasar aquí la noche», dijo K. «Lo siento, pero es imposible», dijo el posadero. «Usted parece no haberse enterado aún. La casa se destina exclusivamente al servicio de los señores del castillo...

Kafka, *Das Schloss*

Ejemplo 3

Cuando Duschka llamó a la puerta de Katerina Ivanovna, la tarde del día siguiente, y preguntó por el diácono, estaba tan seria y con un aire tan sombrío que a la otra le saltó a la vista de inmediato; y aún se puso más seria al oir que el padre diácono había salido temprano –al campo– y no volvería hasta caer la tarde. Pero de todas formas por la noche saldría otra vez. «¿Y cuándo caerá la tarde?», preguntó Duschka a medias para sí y a medias a Katerina Ivanovna; luego decidió que lo intentaría una vez más a eso de las siete.

Al volver de nuevo a casa antes de que empezaran las clases de la tarde advirtió ya desde la calle a Ilia ante la ventana de su habitación. Y aún no había cerrado la puerta tras de sí cuando él llamó y entró. Pensó que se le veía más pálido que nunca, y su saludo fue muy precipitado «¿Le has visto?», preguntó. «No», había salido, al campo... había oído cómo la tuteaba...»Me voy hoy mismo», dijo él. Ella le miró horrorizada.

Edzard Schaper, *Der letzte Advent*

Se han elegido al azar estos fragmentos no demasiado escuetos para hacer visible y vivible el fenómeno que está en cuestión. Todo el mundo sabe que son paradigmas de literatura narrativa, por más diferentes que sean estilo, contenido y nivel literario. Cada uno de esos tres textos muestra un estilo diferente de unir relato expositivo y diálogo. Pero todos coinciden en transmitir su respectiva materia (el fragmento de la novela) en parte en forma de conversación y en parte como relato. Podríamos tomarnos la molestia de demostrarlo «estadísticamente», digamos que distribuyendo la materia en dos grupos diferentes. Pero no es necesario. Se ve directamente que en cada uno de esos textos, aunque de forma muy distinta en cada caso, entre parte dialogada y relatada existe una conexión tan estrecha en contenido y estilo que convergen en *una* sola figura estética, se amalgaman en ella, incluso en el sentido estricto que da a esta expresión la psicología de la forma. El texto de Kafka nos da la impresión de que ambas partes no convergen de manera tan fluida como en Eichendorff o Schaper, lo que también tiene su causa que sin embargo no merma la realidad del fenómeno.

En el pasaje de *El Castillo* de Kafka se trata de presentar una situación objetiva, la posada, caracterizada por su barandilla, su farola y el pendón condal. Lo que hablan K., Olga y el posadero no se refiere directamente a la apariencia visual de la casa, sino a su peculiar carácter: K. no puede pernoctar en ella porque está reservada para los señores del castillo. Pero a pesar de esa divisoria entre diálogo y relato el contenido se nos aparece como un solo complejo interrelacionado. En la conversación se perfila aún más la inquietante posada, como si dijéramos su «espacio interior» preparado ya por el relato mediante la frase «por fuera no había en toda la aldea grandes diferencias, pero las pequeñas se notaban enseguida».

Si diálogo y relato se amalgaman aquí de forma sumamente artística para dar forma a una esfera inquietante y impenetrable desde el exterior, los textos 1 y 3 ofrecen ejemplos más simples, por tradicionales, de unidad formal entre diálogo y relato. Separados por un siglo, precisamente eso les da más fuerza como pruebas de que esa unidad es propiedad necesaria de la narración de ficción por su propia naturaleza. En el fragmento de Eichendorff, *Dichter und ihre Gesellen*, también se reparte la materia entre relato y diálogo, pero tal distribución se desarrolla con más fluidez. El estado de cosas de que se trata tiene en esta ocasión carácter emocional, y cada cual a su modo todos cuantos hablan, Otto y los actores, están implicados íntimamente en el asunto: la presentación de primera pieza literaria de Otto al juicio de los actores. El vocabulario del relato ya remite a la manera de vivir la situación y no a la situación misma: «asombrado en su inocencia literaria», «soltó», «se puso a sacarle peros». Pero la posición adoptada ante el asunto se expresa en el relato, sea como contenido de conversaciones que no se reproducen directamente –»que si el diálogo era demasiado fantástico», «que de esa dama no había quien se enamorase»–, sea como estado de ánimo del joven autor –»para él esa figura femenina era precisamente lo más hermoso»–. Lo que se dice, lo que se piensa y lo que se siente, diálogo y relato por tanto, se transforman uno en otro sin solución de continuidad y van a formar así *una* sola escena cuya animación procede del plano psíquico.

Aunque afín, la pieza de Schaper *Der letzte Advent* está construida de otra forma. Se trata de la exposición de un suceso, tan llana y natural que apenas podemos separar los elementos del mismo repartidos por relato y conversación de la forma en que los capta Duschka. Aún dificulta más tal tarea el hecho de que una parte esté narrada en discurso indirecto, es decir, como diálogo *relatado*, de manera que el diálogo directo ya no se distingue fuertemente del relato y éste a su vez suena a diálogo, y sin llegar a ser absorbido en ningún momento por un discurso indirecto libre transmite no obstante la impresión de inquietud del alma de Duschka, preocupada y agitada, más que el suceso mismo.

Es éste momento de estudiar las funciones que cumple en la narración de ficción ese *estilo o discurso indirecto* que con tal fuerza sirve en este ejemplo para amalgamar diálogo y relato*. Se diferencia del discurso indirecto libre en que puede reproducir no sólo el contenido de lo pensado, sino también de lo dicho o exteriorizado de algún modo, pero sobre todo por la forma misma, por el uso de verbos introductorios. En tanto el discurso indirecto libre es una forma expositiva exclusiva de la narración de ficción, es sabido que el discurso indirecto aparece a menudo como forma de enunciación informativa, en donde constituye la única forma legítima de reproducir enunciados de terceras personas. Pero por más que en esa forma parezcan converger así dos formas de relatar categóricamente diferentes, la frontera entre ambas no queda eliminada en absoluto sino que subsiste con toda claridad. Cierto que es necesario aguzar el oído y distinguir con mucha finura para advertirla. Pero nos sirve de ayuda el propio estilo directo, que únicamente tiene sitio legítimo y natural en la narración de ficción. Al reproducir en una enunciación de realidad palabras de un tercero en discurso indirecto, «dijo que se habían vendido todos los billetes», nunca tendremos la tentación de alternarlo con discurso directo; ni aunque se trate de una forma doble, como «dijo que había oído que ya estaban vendidos todos los billetes», o de reproducir una discusión entre varias personas «dijo que la cosa estaba así o asá, y en cambio ella pensaba que la cosa iba de otra forma». Pues en discursos referidos nosotros siempre nos colocamos en el puesto del que refiere. Lo hacemos mediante el uso de los verbos introductorios y, en alemán literario, del modo que llamamos Konjunktiv (conjuntivo, es decir, subjuntivo). Ambos sistemas significan lo mismo: yo reproduzco simplemente lo que otro ha dicho, pero no me hago responsable de ello. La posición que adopta quien lo refiere respecto al discurso referido resuena siempre en éste, acentuada en mayor o menor grado según el estado de cosas; puede apuntar al contenido de la enunciación o bien al autor de la misma. En cualquier caso, en una enunciación de realidad el discurso indirecto tiene siempre un mínimo de tres planos, el sujeto enunciativo primario, el sujeto enunciativo secundario, y el objeto de enunciación. Tal estratificación, es decir, la presencia de un sujeto enunciativo primario, el yo de origen real, a menudo se pone de manifiesto en el discurso indirecto oral en términos emocionales y siempre con mayor claridad que en el escrito, sobre todo si se trata de exposiciones escritas de carácter muy objetivo. Pero incluso en ellas está presente aquél. Aportaremos aquí dos ejemplos que sirvan para señalar la diferencia entre el discurso indirecto en la enunciación de realidad y en la ficción. Pues para tal comparación sólo podemos utilizar una enunciación de realidad escrita. La historiadora y escritora Ricarda Huch nos ofrece un material comparativo de mucha utilidad que también puede servir para aclarar más aún el tercero de los anteriores ejemplos y, en general, este problema del carácter fluctuante de la función narrativa.

* En el alemán literario, el estilo indirecto viene señalado por el uso de determinadas formas verbales (conjuntivo), y no sólo por el uso de un verbo introductorio más conjunción, como «dijo que», aunque este sistema se utilice cada día más en el habla corriente (T).

En un estudio puramente histórico de esa autora, *Wallenstein*, dice así:

> Wallenstein hace la más necia cosa del mundo al atacar a los católicos, decía Schönberg, el consejero privado sajón: con que quisiera aplastar sólo a los evangelistas tendría un asunto fácil; y con ello demostraba qué poco entendía a Wallenstein.

Junto a éste, presentaremos ahora un fragmento del comienzo de su obra *Der grosse Krieg in Deutschland*, uno de los más bellos ejemplos de historia «literaria», que sin embargo no puede utilizarse como documento histórico ni tampoco lo pretende, porque lo literario aquí consiste justamente en hacer ficción los procesos históricos; conversión peculiar, distinta de la «novelesca» habitual, pero que traspasa el límite que separa de la ficción a la enunciación de realidad. Lo advertimos en la forma de discurso indirecto que en esta obra es el medio lingüístico esencial para producir un efecto de ficción sumamente artístico; esto se percibe ya apenas comenzada la obra, pero es característico del modo de contar en su totalidad.

> En el año 1585 se celebraba en el palacio de Düsseldorf la boda del joven duque Jan Wilhelm con Jacoba de Baden, rodeados de tal pompa y majestad como cumplía a los príncipes de la rica casa Juliana. Transcurridos los festejos el príncipe elector de Colonia, Ernst von Wittelbach, se despidió... de la novia, su sobrina, y le dijo que partía con ánimo más ligero que al llegar, pues a menudo le había roído la conciencia la duda de si el matrimonio que él había comprometido con sus mejores intenciones pensando en su felicidad también le haría a ella realmente feliz... Los ojos y la boca de Jacoba sonrieron, mitad benévolos, mitad burlones, y replicó: «Se me antoja que ni el ambiente es tan espléndido ni la familia tan cortés como la vuestra... mi suegro... es un vejestorio majadero...» Bueno, dijo el elector con cierto embarazo, él no había sabido nada de que el viejo duque fuese... pero de todas maneras... ella

tenía que reconocer que con Jan Wilhelm no quedaría insatisfecha. Mientras lo decía, el elector le acarició las mejillas completamente enrojecidas... Estaba contenta con su marido, dijo ella.

¿En qué consiste la diferencia, claramente perceptible, que separa este estilo indirecto del utilizado en el estudio sobre Wallenstein? En este caso los discursos no presentan tres estratos, ni estratos en absoluto. No hay sujeto enunciativo que hable repitiendo las palabras de terceras personas. Éstas hablan directamente. Y la razón es que el verbo «decir», que en la enunciación de realidad establece esa organización de tres planos en el estilo indirecto, modifica aquí su significado en un sentido de ficción. En *Der grosse Krieg* no se nos hace saber que alguien dice algo, como sí ocurre en *Wallenstein*, ni queda ese decir sometido a juicio, por consiguiente; al contrario, quienes dicen son los personajes, el aquí y ahora, y esto significa que son ficticios, por más históricos que pudieran ser. En este caso el discurso indirecto ya no lo es en absoluto, así como el «narrador» no es sujeto enunciativo; no depende ya de verbos introductorios como en discurso directo, porque aquí el verbo «decir» ya no es introductorio sino verbo de situación, al igual que los verbos «sonrieron, acarició». Por eso puede alternarse sin dificultad el aparente discurso indirecto con el directo, como sucedía en el texto de Schaper. La notable preferencia por el primero es en esa obra un medio estilístico para que tras las figuras a las que da vida la ficción se siga notando, por una parte, que el acontecer en el que se las retrata vivas y en acción es histórico, estudiado y señalado como tal por la ciencia histórica, pero por otro lado se transforma a la vez en acontecer que se cumple aquí y ahora. Sin embargo esa metamorfosis de realidad en ficción, por moderada y dosificada que sea, es tan potente que se alteran los significados de las formas lingüísticas, y éstas pasan a seguir la ley que les es impuesta única y exclusivamente por el hecho de que los personajes no aparezcan retratados como objetos sino en el aquí y ahora de su subjetividad, en su condición de yóes de origen. Con ello se pone de manifiesto inmediatamente que el límite entre relato histórico y relato narrativo, crónica histórica y narración de ficción, separa dos categorías tajantemente distintas. En la ficción desaparece todo sistema de referencia entre narrar y lo narrado. En este caso conversación y monólogo, discurso indirecto y discurso indirecto libre se amalgaman con el relato y viceversa en una única figura, una función fluctuante que produce ficción adoptando tan pronto una como otra de esas formas. Éstas, que la diferencian categóricamente de la enunciación de realidad como hemos venido viendo, están marcadas en todos los casos por el hecho de que en ellas la función narrativa no describe un objeto que pueda luego comprender, interpretar, juzgar y valorar, sino que produce al interpretarlo un mundo tal que producción e interpretación forman un solo acto creador, lo narrado es el narrar, y el narrar, lo narrado.

Esta fórmula en que resumimos una vez más las investigaciones precedentes y la crítica a la idea del «papel del narrador» podría tropezar con cierta objeción aun cuando se aceptara la dependencia funcional entre narración y narrado, una objeción fundada en la vivencia misma de la lectura. Pues por más que desde el punto de vista epistemológico o la teoría del lenguaje todo apunte a una relación funcional como la propuesta, lo que encaja con nuestra experiencia de lectura ¿no es más bien que sí podemos distinguir entre un narrador y lo que narra? ¿No es precisamente eso lo que distingue nuestra vivencia de una novela de la de un drama, sea que leamos éste, sea que lo veamos sobre un escenario? Junto a lo cual forman parte también en esa vivencia, como componente más o menos consciente, las grandes diferencias entre ambos géneros. Tomemos pues esta cuestión de lector y veamos de aclararla y responderla correctamente. De modo que sin darnos por satisfechos con una impresión indefinida pasamos a preguntarnos acerca de la manera en que alguien describe e interpreta por una parte una novela y por otra un drama. La forma más clara de responder a esta cuestión es a partir del drama. Al interpretar acción, caracteres e ideas en un drama nos vemos remitidos a las palabras que el autor dramático «deja decir» a sus figuras. Pero ¿acaso no procedemos de igual modo cuando interpretamos una obra narrativa? ¿Distinguimos lo que el escritor deja decir a los personajes y lo que deja al narrador? ¿Decimos algo así al contar la novela: ahora el narrador está diciendo que Duschka llamó a la puerta, y luego es la propia Duschka la que dice «¿cuándo caerá la tarde?», ya que ésta es la primera parte que aparece en discurso directo en el fragmento citado?. No, a lo sumo lo que contamos es: Duschka llamó a la puerta de Katerina, tenía un aspecto sombrío, etc. Relato y conversaciones convergen en un mundo figurado de igual modo que las diversas formas que puede adoptar la función narrativa convergen en la totalidad de la obra, o los colores de una pintura en la objetividad pintada que nos presenta. Pues las conversaciones que el autor deja mantener a sus personajes en una novela son narración tanto como el discurso indirecto en que igualmente podrían reproducirse.

Pero alguien podría objetar a su vez si es que no sería posible separar de una novela las reflexiones y consideraciones del autor como partes ajenas a la ficción, y así separar claramente el narrar de lo narrado. Con el ejemplo del Wilhelm Meister señalábamos que también las reflexiones pueden distribuirse entre personajes que piensan o hablan y el relato mismo, sin tener que señalarlo específicamente; e incluso si determinados pasajes se prestaran a ser así separados del resto lo harían de modo no muy distinta al de las muchas «sentencias» procedentes de los dramas clásicos. Aunque éstas se hayan llegado a hacer tan corrientes que uno se ve obligado a recurrir al Buchmann para averiguar su contexto original, eso no es culpa suya ni del autor que un día las puso en boca de su Guillermo Tell o su Wallenstein. Y el escritor que refiriéndose a su Wilhelm dice «El hombre no puede verse puesto en situación más peligrosa» no «valora, siente y mira» (K. Friedemann) más por ser narra-

dor que el autor dramático que hace decir a su Wallenstein: «La juventud enseguida acaba con las palabras, cuyo manejo es tan arduo como el de un filo de espada».

Con todo, fundándose en la experiencia de la lectura puede plantearse aún otra objeción de signo opuesto. Aunque la interpretación no siempre pueda asignar las partes específicamente reflexivas bien al diálogo, bien al relato, ¿no hay sin embargo casos, sobre todo en la novela moderna, en que el modo de hablar y pensar de una figura la caracteriza tan marcadamente que queda inmediatamente asociado a ella incluso en nuestras interpretaciones? No es necesario más que oir algunas citas de las discusiones entre Settembrini y Naphta en *La montaña mágica* de Th. Mann para saber al momento cuáles discursos o ideas pertenecen a uno y cuáles al otro sin posibilidad de error, aparte claro está de saber perfectamente que son personajes quienes hablan y no el escritor que narra. Y esto vale en mayor o menor grado para toda novela de figuras fuertemente individualizadas. No obstante, este fenómeno tampoco es sino confirmación del carácter funcional de la narración. Ante tales «encarnaciones» de contenido intelectual se esfuma y se pierde de vista en la interpretación el hecho de que esas figuras y lo que dicen es narrado, producido por una función narrativa. Y tal experiencia aperceptiva del lector es tanto más sintomática por cuanto el volumen principal de las discusiones entre Settembrini, Naphta y Hans Castorp, por ejemplo en el capítulo «Operationes spirituales», adopta esa forma indirecta que como ya se ha indicado no tiene en la ficción la estructura de una reproducción de discursos de terceras personas, sino que las figura como sujetos enunciativos de la misma manera que el diálogo, con el que por tal razón puede alternarse sin dificultad. Acaso un fragmento de ese capítulo de *La montaña mágica* ilumine esa faceta de la experiencia de lectura:

> ...que la filantropía de su honorable oponente, dijo, trabajaba para quitarle a la vida todas sus notas graves y mortalmente serias; para castrarla, incluido el determinismo de su denominada ciencia. Pero que la verdad era que el determinismo no sólo no desmontaba el concepto de culpa, sino que incluso le hacía ganar en gravedad y espanto.
>
> No estaba mal. Si lo que exigía era que la víctima de la sociedad se sintiera culpable en serio...
>
> Y que aun asi, que el criminal estaba tan embebido de su culpa como de sí mismo... que el hombre era como había querido ser... que quisiera morir, una vez probado su más hondo placer.
>
> ¿El más hondo?
>
> El más.
>
> Todos los labios estaban prietos. Hans Castorp tosió. El señor Ferge suspiró. Settembrini observó con finura:
>
> «Se ve que hay una manera de generalizar que le da un toque personal al objeto. ¿A usted le daría gusto matar?»

Con mayor claridad aún que en el ejemplo de *Der Grossen Krieg* de Ricarda Huch, el estilo indirecto prueba aquí el carácter de la narración de ser función impersonal sin importar cuál de sus formas adopte; y esa claridad se debe precisamente al tipo de conversación, ya no meramente expositiva sino reflexiva. No sólo en la imagen que uno se haga después, sino ya durante el mismo proceso de lectura la narración va fluctuando indiscerniblemente entre relato, discurso directo, indirecto, o discurso indirecto libre. Convergen en la totalidad de la narración así como en la de lo narrado, porque lo narrado es la narración, y la narración, lo narrado. Y es una mera diferencia estilística, no estructural, el predominio en una obra de alguno de los elementos narrativos, que le da un carácter propio condicionado por la historia de la literatura, la lengua nacional o la individualidad del autor. En la narrativa de los siglos XVIII y XIX es el relato el que por lo general constituye la substancia básica de la narración, en tanto diálogo y monólogo aparecen claramente aparte. La forma de las frases en las narraciones de Hemingway o Salinger muestra como componente básico el diálogo, si bien de otro modo que las novelas dialogadas de Diderot *Jacques le Fataliste* y *Le neveu de Rameau*, que por eso no se incluyen en la categoría de novela, de ficción épica; pues los diálogos que discuten diferentes temas o informan de anécdotas no tienen ninguna función figurativa de personajes de ficción; estructura ésa semejante a la de todo diálogo filosófico desde Platón a Hemsterthuys. Hay narraciones, por ejemplo *Unmögliche Beweisaufnahme* de H. E.Nossack, construídas predominantemente en estilo indirecto, en tanto el discurso indirecto libre y el monólogo interior mandan en la novela de Nathalie Sarraute. Pero en todos los casos la cuestión es el grado en que se dosifiquen en ese fluctuar de la narración unos elementos cuyo número se cuenta con los dedos de una mano. Y ni que decir tiene que la preponderancia de uno u otro es importante en cuanto afecta al tipo de narración y al sentido de la misma[108].

Resumiendo pues nuestras indagaciones en la narración de ficción, podemos decir que el narrar, el del autor o narrador, ya no es un *personaje* de más con el que puede contar la narrativa, pero no la dramaturgia, sino una *forma* más de la función mimética que tiene a su disposición el narrador, pero no el dramaturgo[109]. Tal función puede reducirse a un valor prácticamente nulo y aun así seguir produciéndose ficción, como sucede para ser precisos en la ficción dramática o cinematográfica. Lo que significa que la función narrativa épica queda entonces sustituída por otras, como hemos de ver enseguida.

Con estas indicaciones vuelve a aparecer claramente la frontera que discurre entre las formas lógica y estética de considerar la literatura, a la que ahora habrá que prestar particular atención al tratar de determinar las relaciones que guarda con la épica la ficción dramática.

Relación de la ficción dramática con la épica

En el límite que separa lógica y estética literarias es particularmente posible que se venga a dar en conflictos fronterizos cuando la primera plantee la pretensión de incluir la literatura dramática en el mismo género que la narrativa. La diferencia estructural, artística y de contenido entre ambas formas de ficción le parece a la estética demasiado grande para aceptar los argumentos sobrios y extremadamente técnicos que la lógica tiene para ofrecer. Ésta señalará por ejemplo el hecho de que en reiteradas ocasiones un material épico, y por tanto una ficción ya creada haya tentado a darle forma dramática, y presentará ejemplos como la historia del *Fausto* o de *Los Nibelungos*, o la creación de óperas y operetas a partir de material narrativo como el *Tristán* de Wagner, el *Boris Godunov* de Mussorgski a partir de la epopeya de Puchkin, los *Cuentos de Hoffmann* de Offenbach y otros, así como el caso, ciertamente menos habitual pero sintomático, de un autor que vierte su propia obra épica en forma dramática, como hiciera Pär Lagerkvist con su novela *El verdugo*. Sin embargo la estética no hará caso de tales referencias y síntomas, por protegerse de la desvalorización implícita de la estructura narrativa y de cualquier subordinación de la peculiaridad estructural y estilística de la narración a su función de hacer ficción. En lo tocante al drama, la estética temerá que no se tome suficientemente en cuenta su sensible arquitectura si la diferencia hasta hoy instituída como diferencia de género entre literatura épica y dramática desaparece a resultas de otro ordenamiento, por más lógica que sea su fundamentación.

No obstante, si se cotejan las numerosas comparaciones formales o de contenido realizadas entre épica y drama, se advierte que al establecerlas la poética se mueve en el seno de *un* único género, aun sin ser consciente de ello. Como indicio que lo delata puede valer el hecho de que las comparaciones del drama con la antigua epopeya llevaron a resultados opuestos a los alcanzados por las comparaciones de drama y novela, y a su vez las de epopeya y novela no se diferencian de la comparación entre drama y epopeya. Digamos que si Goethe y Hegel asignan como característica de lo épico la primacía de la situación, del acontecer, sobre el «carácter interno»[110] de los seres humanos, y lo contrario en el caso del drama, en cambio un teórico moderno de la literatura como W. Kayser puede llegar a resultados inversos al comparar drama y novela, asignando la primacía del acontecer al drama y la de la «figura», la existencia personal, al «mundo privado de la novela»[111]. Pero también se llegó a resultados similares al comparar novela y epopeya[112], en tanto que desde otros puntos de vista se han comparado novela y epopeya sólo en cuanto a la manera en que presentan el mundo, con conclusiones opuestas[113]. Tanto la posibilidad de esas comparaciones como su carácter contradictorio se explica por la pertenencia de literatura dramática y épica, desde el punto de vista teórico, a

una misma categoría, la mímesis de seres humanos que actúan; cuya relación con su «mundo» no viene condicionada por la estructura de las formas miméticas sino por el desarrollo histórico y de las concepciones de hombre y mundo que aquél conlleva. Y ya Goethe, que asignaba al drama la presentación de seres humanos «por dentro», al mismo tiempo tenía que conceder que su propia epopeya *Hermann y Dorotea* «por eso mismo se aparta de la epopeya y se aproxima al drama» (23 de Diciembre de 1797). Este juicio, que hace caso omiso de la estructura estética, de la forma de presentación, es bastante sintomático y señala sin pretenderlo el orden subyacente al sistema literario.

Distinguir entre literatura dramática y narrativa fundándose en la forma de presentación podría llevar a resultados más exactos, pero sólo si no se hace de la diferencia entre narración y figuración dialogada de personajes señal distintiva de una diferencia entre géneros. Que esto es así, como también creemos nosotros, se hace ver claramente en las tentativas de la teoría literaria para vincular estructuralmente los tres géneros coordinados, épico, dramático y lírico. Desde los puntos de vista más diversos, alguna vez se ha opuesto épica y lírica al drama, o drama y lírica a la épica, o naturalmente épica y drama a la lírica. La primera clasificación la intentó J. Petersen, definiendo la épica como relato de una acción en forma de monólogo, la lírica, como presentación de un estado en forma de monólogo, y el drama, como presentación de una acción en forma de diálogo[114]. La idea de monólogo resulta más decisiva que la de relato y exposición, porque subyace a todo ello la concepción de que el «yo épico» es de igual factura que el lírico; concepción errónea que lleva a desconocer que también el relato épico expone y presenta algo, pero no así la enunciación lírica, como demostraremos detalladamente más adelante. Clasificaciones que reúnen drama y lírica frente a la épica se han establecido a partir de la idea de «presencia»: «el contenido de un poema lírico o un drama es absolutamente presente, no meramente contemplado, sino vivido inmediatamente por el autor o por mí». Ciertamente E. Winkler, que cita esta afirmación de Lipps, piensa que junto a eso existe también una diferencia significativa entre lírica y drama. Pero al plantearla como diferencia correspondiente «a la vida sentimental» (la vivencia lírica es estática y la dramática dinámica, agitada[115]), establece una relación entre lírica y drama que pese a todo no parece posible en absoluto fundamentar en los fenómenos.

Como ya se ha mencionado, la pertenencia de épica y drama a una misma categoría, la ficción mimética, es un hecho que la teoría literaria no ha gustado de resaltar porque hacerlo podría oscurecer las cualidades técnicas y estéticas específicas de cada una de esas formas literarias. Pero es ya intuición de Aristóteles, poco atendida a lo largo del tiempo, que también en la épica el impulso primario es el de mímesis y no un impulso específico a narrar, entendido como una situación y una actitud de conciencia particular. El autor épico no se mete a contar por amor a la narración, sino a lo narrado, para contar *algo*. Hay que citar aquí la idea de M. Komerell que lo confirma: «Una novela

tiene su existencia íntima antes del lenguaje. Antes de estar escrito en palabras, ya hay ahí seres humanos, que se juntan, el azar que se mezcla en ello, diversos espacios con sus imágenes y escenas características, inolvidables momentos en que el acontecer se detiene...»[116] Tal descripción del proceso de concepción de una obra narrativa también vale sin duda para una dramática, y por difícil que sea exagerar la peculiaridad estilística de la función narrativa, tampoco debe desconocerse que el autor de una narración es ante todo un «mimetés», en cuya narración el cómo viene dictado por el qué. Las manifestaciones de los propios escritores confirman esta intuición, en último término aristotélica. Así, Alfred Döblin «no reconoce diferencia ninguna entre drama y novela... el fin de ambas es hacer inmediatamente presente»[117]. Pero incluso cuando un épico como Thomas Mann distingue específicamente entre figuración épica y dramática de tipos humanos en beneficio de la segunda (*Versuch über das Theater*), ello expresa la conciencia de proceder como narrador miméticamente, aunque sea con otros medios y sobre distintos supuestos que el dramaturgo.

De cara a la clasificación de géneros literarios, la cuestión no es ni el estilo ni la potencialidad de la función narrativa para presentar la existencia interna y externa de las figuras de forma diferente y más global que el drama; lo que importa es primordialmente la función de hacer ficción que específicamente corresponde a la función narrativa. Pues la posición que la lógica del lenguaje asigna al teatro en el sistema literario resulta exclusivamente de su carencia de función narrativa, del hecho estructural de que en él los personajes se configuran a través del diálogo[118]. Las cualidades estéticas específicas del drama se desprenden de ese hecho de igual modo que las de la literatura épica se siguen de la función narrativa; de él se desprende por ejemplo su cualidad constituyente, la que hace de él teatro: ser representable. Pues fuera el impulso puramente mímico o bien el mimético literario el que se hallara en su momento tras la aparición de la forma dramática, limitarse a producir figuración mediante el diálogo conlleva la posibilidad mímica: personajes figurados como hablantes y sólo como tales se pueden presentar a sí mismos hablando. A mi parecer la literatura dramática, ya sea leída o representada, se vive en esta perspectiva no sólo teórica sino fenoménicamente, y no en esa perspectiva de la «acción» a menudo resaltada y reclamada para el drama más que para la novela. Pues esa idea de «acción» es harto relativa, y justo por eso atañe por igual a ambas formas de mímesis sin que la mera forma teatral baste para dar patente de dramática a la acción correspondiente, ni la forma épica acredite como «épica» a la acción relatada. A menudo se ha señalado el carácter dramático de las novelas de Kleist, y no es difícil advertir las posibilidades épicas del *Tasso* de Goethe: ante una figura como la princesa de esa obra Hugo von Hofmannstahl se lamentaba de que fuera figura dramática y no épica[119]. Ahí radica sin duda una de las razones de que la nueva teoría literaria (p.ej. E. Staiger) no haya querido subordinar a los «géneros» las categorías de lo dramático y lo épico,

así como tampoco las de lo trágico, cómico y humorístico con ellas relacionadas. Por otra parte, sin embargo, incluso una acción teatral no demasiado dramática ni en sentido estético ni siquiera en el sentimental está condicionada por la lógica de la forma teatral, por el sistema de diálogo y de unos personajes que en consecuencia se presentan a sí mismos, desde el momento en que éstos tienen la posibilidad de encarnarse escénica y mímicamente[120]. Lo cual quiere decir posibilidad de pasar de la representación mental a la percepción. Pero esto significa a su vez que desde el ilimitado ámbito de la representación mental pueden entrar en el espacio delimitado de la realidad, cuyas condiciones físicas comparten con el público del teatro. Este espacio de realidad es en último término lo que exige *la* condensación de la acción que constituye el núcleo estructural de la acción dramática. La manera en que ésta, según el cambiante estilo de cada época, se someta a la escena y las leyes de la percepción o las quebrante es ya asunto de investigaciones estéticas, que no necesitan tomar en consideración la situación teórica fundamental de la que resulta la acción dramática: el diálogo, personajes que se presentan a sí mismos.

El lugar del drama

Es éste el momento de describir con más precisión la posición del drama en el sistema literario. Si miramos atrás, al comienzo de nuestra investigación, hay que afirmar para empezar que el teatro le resulta un campo mucho más estéril a la lógica del lenguaje que los géneros épico o lírico. Considerado como arte de la palabra no ofrece ningún asidero por donde llegar a captar las leyes que rigen el lenguaje poético, en funciones de creación, por comparación con el restante. La forma lingüística del discurso directo, ese medio figurativo que ha conservado el teatro entre todas las formas miméticas de presentación, no ofrece a la teoría literaria ningún criterio utilizable. Si acaso, únicamente en cuanto forma de la función narrativa fluctuante que precisamente en el diálogo revela ser narración de ficción. El lugar del drama en el sistema literario se halla en el interior de ese enclave que representa la literatura mimética en el sistema general del lenguaje, y además, bastante apartado de la frontera que con éste establece la función narrativa de hacer ficción. El drama es lo que menos hubiera permitido a Hegel llegar a intuir que el arte se disuelve y va a dar en prosa del pensamiento científico. Pues el drama es ese arte de la palabra en que ésta ya no es libre, sino atada a otra cosa, convertida en figura, como la piedra de la que se ha formado la estatua. Dicho de otro modo, a diferencia de lo que ocurre en la épica aquí las figuras no están en un medio que es la palabra, sino que al revés es la palabra la que está en un medio constituido por figuras; lo que no es sino una nueva formulación del hecho de que la función narrativa ha alcanzado en el teatro un valor prácticamente nulo. Refiriéndose a la tragedia, que aquí representa al teatro en

general, dice Hegel que «en cuanto a la forma, al pasar a formar parte del contenido el lenguaje deja de ser narrativo, al igual que el contenido deja de ser representado mentalmente»[121]. En esa fórmula de que la palabra se halla en un medio que es el de la figura, en un medio figurativo, se funda el que no quepa establecer la posición de la ficción dramática en el sistema lógico por referencia a funciones del lenguaje, a diferencia de lo que ocurre con la ficción épica. La enunciación de realidad se torna ineficaz e insignificante como instrumento de comparación justamente porque en el teatro la función narrativa de hacer ficción se ha esfumado. Pero en lugar de enunciación de realidad lo que hace su aparición como referencia por la que orientarse en la lógica y la fenomenología de la ficción dramática es *la realidad misma*. Esto tiene lugar de manera sumamente enrevesada y escondida que desde antiguo ha traido cierta confusión a la teoría del teatro pero que, por otro lado, hace resaltar con toda claridad el carácter de la ficción dramática, más intensa y compacta que la épica.

Esa fórmula de que es la palabra la que se halla en un medio figurativo quiere decir que es el problema de la figura y no el de la palabra el que define primordialmente el lugar del teatro. De ahí que la lógica del teatro no se las pueda arreglar sin elementos epistemológicos, y que el problema de la realidad sea de una importancia cierta en el esclarecimiento de la estructura teatral, como se acaba de señalar.

La figura dramática, como ya se he dicho, está construida de manera que no sólo existe como representación mental, sino que está definida y dispuesta para aparecer como percepción en la escena, esto es, en la misma realidad físicamente definida de los espectadores. Pero esto significa que la figura se perfila en una doble perspectiva, la de la literatura y la de la realidad física, y queda marcada por los fenómenos que conlleva la realización o encarnación física de la ficción[122]. Lo que sin embargo no aparece por primera vez al ver la obra teatral en escena; por el contrario, para la lógica del drama lo decisivo es que la obra ya esté compuesta en ambos registros, representación mental y percepción.

El hecho de que la palabra se halle en un medio figurativo implica dos aspectos diferentes que se condicionan mutuamente aunque se opongan como proposiciones inversas: significa que *la palabra se hace figura y la figura palabra*. Es a partir de ambas formulaciones como hay que leer el choque entre el plano de ficción y el de realidad que constituye la condición de producción y existencia literaria de un mundo dramático de figuras.

La fórmula de que la palabra se hace figura y sólo figura expresa la objetividad, el carácter de cosa de los personajes dramáticos que resulta de la desaparición de la función narrativa y la distribución de la materia a presentar en personajes que se presentan a sí mismos y se manifiestan con plena libertad. Pero con eso alcanzan una faceta que también tienen los seres humanos en el ámbito de la realidad física, la de ser «los otros», los que se hallan fuera de mí

y ante mí, a los que veo y oigo, con quienes hablo. Son objetos, cosas, bien que animadas por un yo, frente a las que estoy y a las que afronto, de modo que nunca puedo lograr una imagen total y completa sino tan sólo saber aquello mediante lo cual ellos mismos se me presenten, ya se trate de palabras o de obras (pudiendo alterar éstas en ciertas circunstancias la imagen que aquéllas me transmitan). Pero la imagen del mundo «ahí enfrente», vivido objetivamente, es siempre fragmentaria, rasgo éste esencial en la vivencia de realidad. La figura dramática, la obra teatral, participa de ese mismo carácter fragmentario aunque sea de una forma modificada y particular. En cierta medida representa el arquetipo platónico de realidad vivida fragmentariamente; y la situación del espectador ante el actor que se le enfrenta desde la escena es sintomática, en el sentido estricto de la expresión. Ya que frente a una realidad viviente lo que se vive siempre es una perpetua integración de fragmentos que puede llegar a ser muy amplia pero nunca total. Puedo familiarizarme con los otros, mis semejantes, así como ampliar un entorno que siempre se me ofrece fragmentariamente moviéndome por él. Y este proceso no depende sólo de lo que dé a conocer el otro, el que objetivamente existe frente a mí; en ese «familiarizarse» también coopera mi propia empatía [Einfühlung] comprensiva y mi interpretación psicológica, trabajo éste en principio ilimitado porque su objeto mismo es una totalidad infinita, inagotable, viva y en desarrollo. También la figura literaria brinda siempre nuevas posibilidades de interpretación, de lo que dan imagen visible la historia de la literatura y la crítica literaria, cambiante con las épocas. Y lo atestigua el que actores y directores, quienes interpretan la obra y la traducen en actos, pueden dar cuerpos sumamente distintos a la misma figura literaria y de hecho suelen hacerlo, de modo que el actor A y el B ponen en escena un Hamlet bien distinto. Sin embargo se nota inmediatamente que interpretar la vida, a seres humanos, no funciona igual que interpretar una obra y una figura literaria. Lo que cambia en este caso no es el objeto de interpretación sino el intérprete; circunstancia de la que depende que el concepto de interpretación sólo sea adecuado al arte, como ya se ha señalado en otro contexto. La figura literaria no cambia; la posibilidad de interpretación llega así a un límite definido por el hecho de que no sean las personas las que crean las palabras, sino las palabras las que forman personas, de que éstas «estén constituidas por una disposición de frases»[123] y no al contrario. Esto rige no sólo para la figura dramática, sino también para la épica; y en la literatura de ficción es precisamente ésta última la que no «reniega» de ésa su forma de ser. Sí lo hace en cambio la figura dramática, que ha absorbido en sí misma ese esqueleto de frases de que está constituida, y precisamente por eso se ve encarnada con los medios de la realidad física y puede representar apariencia, «símil» de vida[124].

Esta circunstancia aclara también el problema que las figuras dramáticas plantean a la teoría del lenguaje. En tanto figuradas puramente por medio del diálogo, lo son exclusivamente como sujetos enunciativos. Pudiera entonces

parecer contradictorio afirmar que esas figuras y la ficción dramática están no obstante separadas del sistema enunciativo del lenguaje, e incluso absolutamente separadas comparándolas con la épica. Pero la contradicción se disuelve en cuanto se recuerda la demostración de que toda enunciación lo es de realidad sólo en virtud de tener un sujeto enunciativo «auténtico», es decir, real. El enunciado de un sujeto enunciativo ficticio es una ficticia enunciación de realidad. Esto sería una afirmación tautológica si no encontrara su fundamento en la ausencia de lo que establece enunciación de realidad: la bipolaridad de sujeto y objeto. No podemos decir de una persona ficticia «constituída por una disposición de frases» que haga una enunciación subjetiva u objetiva, pues no podemos verificarla. Aquí se deja sentir una vez más la diferencia categórica que va de una mutua dependencia funcional a una relación del tipo sujeto-objeto. Los discursos de personajes ficticios no son sino elementos de figuración, de su precisa hechura que es ésa y ninguna otra; para la ficción dramática no menos que para la épica vale el que en su ámbito cualquier clase de bipolaridad sujeto-objeto tenga tan poca vigencia como el espacio y el tiempo, es decir, los constituyentes de la realidad, aunque la figura dramática pueda representar en un grado más elevado que la épica la apariencia de realidad y vida, como se ha dicho.

Esta estructura de la figura dramática se hace áun más patente si analizamos ahora el segundo aspecto de esa fórmula dramática, que *la figura se hace palabra* y nada más que palabra. Sólo en esta perspectiva se pone plenamente de manifiesto su peculiar duplicidad y su carácter fragmentario, que por una parte la distingue de la realidad, y por otra, como ficción dramática, de la figura épica. En este punto de la fenomenología teatral aparece de modo casi paradójico el hecho de que justamente el drama, que puede revestir la apariencia de realidad, hace mucho más patente que la épica y de un modo hasta cierto punto más elemental el carácter puramente ficcional de la ficción , precisamente en razón de su «similitud» con la vida.

Para empezar, la fórmula de que la figura se torna palabra aproxima la figura dramática a la realidad en el sentido de que también en ésta un ser humano se da a conocer a otros por sí mismo. Lectores y espectadores experimentamos este fenómeno, por una parte, en el efecto que causan los personajes dramáticos en nosotros y en la idea que de ellos nos hacemos, y por otra, al ver personajes que obran y se afectan mutuamente, esto es, en la acción inmanente al drama. En este punto de la estructura dramática, en cierto modo demasiado «similar a la realidad», es donde intervienen las técnicas de amplificación de todo tipo, antiguas y modernas, desde el coro o el monólogo hasta la audición de pensamientos mudos con que por ejemplo Eugene O»Neill infringe osadamente los límites impuestos al dramaturgo en *Strange Interlude*[125]. Tanto esas técnicas como las estructuras internas de cada obra dramática nos ofrecen muchas claves de nuestra cuestión, porque indican la dualidad de la forma literaria de ser de la obra dramática, e incluso exagerando un poco, la escisión en que se halla por tener que presentar una realidad más amplia, como obra literaria, y estar al mismo tiempo remitida y referida a la realidad perceptible. Dos afirmaciones de autores modernos nos introducen directamente en el problema acerca de la realidad que ahí se plantea.

Hugo von Hofmannstahl critica la actitud de la princesa en el *Tasso* de Goethe fundándose en que, como figura dramática, no puede presentarse también mediante su silencio. «Creo que hubiera debido convertirse en ese tipo de dama apacible... en una figura como la recogida de quien nos hablan las *Confesiones de un alma bella*, o la Otilia de las *Afinidades electivas*. Pero es probable que tal transparencia no tenga cabida en el drama, y justamente porque en él las figuras nunca pueden mostrarse de otra forma que hablando, no mediante la apacible existencia y callada reflexión del mundo en su interior transparente, a mi juicio el oficio le ha forzado en este caso (a Goethe) a echar a perder una figura hermosísima haciéndola hablar y aun declamar acerca de sí misma, cuando lo suyo, como gran dama y como alma noble, hubiera sido precisamente no hablar»[126]. Y en un ensayo más temprano aún, *Über Charaktere im Roman und Drama* (1902), hace que en conversación con el orientalista Hammer-Purgstall Balzac califique al personaje teatral como «estrechamiento de la realidad»: «Y lo que a mí me fascina es precisamente su amplitud»[127]. Ambas manifestaciones iluminan desde distintos puntos de vista lo fragmentario de la figuración teatral de seres humanos. Es precisamente a Balzac, que creía poder reproducir hasta cierto punto la amplitud de la realidad de su nación en la de sus múltiples novelas, a quien hace negar Hofmannstahl la «realidad» de las figuras dramáticas y su mundo. La crítica a la figura de la princesa Leonor se apoya también en que la verdadera realidad de una dama así nunca se manifestaría en forma teatral, porque ésta no puede presentarla en la profundidad apacible de su esencia, «su interior tranparente», a solas consigo misma, callada, sino justamente como menos le cuadra, es decir, hablando, mera «formación alotrópica del verdadero carácter correspondiente», como reza otro pasaje del ensayo sobre Balzac[128]. En términos similares se manifiesta Thomas Mann en *Versuch über das Theater* (1908). La situación del espectador ante el mundo «abreviado» de la escena se le hace a Mann sintomática del arte de «sombras chinescas» que es el teatro. Y se pregunta «dónde está esa escena teatral que supere en precisión de la mirada, en intensidad de presencia y realidad, a una escena de novela moderna...La novela es más precisa, completa, sabia, consciente y honda que el teatro en todo cuanto atañe al conocimiento del ser humano en cuerpo y carácter; y en contra de la visión del drama como la auténtica plástica literaria, afirmo que me parece más bien un arte de sombras chinescas, y que sólo siento completo, redondo, real y plástico al ser humano narrado. En un teatro uno es espectador, en un mundo narrado, es algo más»[129].

El problema de la realidad del que se habla en estas afirmaciones de Hofmannstahl y Mann es sin embargo mucho más complicado de lo que les parece a estos teóricos literarios, iniciados y sumamente conocedores en virtud de su propia labor de creación. Ellos comparan la «realidad» que logra figurar el teatro con la que alcanza a crear la narrativa, en beneficio de ésta última que equiparan a la auténtica y completa. Pero si se mira mejor, la situación del espectador ante la escena, «estrechamente encadenado al presente sensorial» como afirma Schiller en carta a Goethe (26-XII-1797), al cabo corresponde mucho más en el sentido ya indicado al carácter fragmentario de la realidad que cabe vivir, y figuras y mundo dramáticos se asemejan a ella mucho más que en la épica. La manera en que figura y mundo épicos se nos pueden llegar a brindar excede con mucho de cuanto puede presentarse en la realidad física e histórica. Sólo en un locus epistemológico, la narrativa, es posible vivir «el interior transparente» de otros seres humanos: producto de esa función narrativa de creación que encuentra en tal interioridad visible la más firme prueba de que su esencia consiste en hacerla, no informar de ella. Donde falta esa función, como en la literatura dramática, se sustituye mediante otra limitada a la creación de figuras y caracterizada por esas fórmulas simétricas de que la palabra se torna figura y la figura palabra. Lo cual, dicho sea una vez más, sólo describe la ficción dramática escrita en cuanto tal, en ese su aspecto fragmentario que la asemeja más que la épica a la vivencia de la realidad física e histórica pero también, y por las mismas razones, hace más evidente su carácter de «mímesis» de tal realidad. Por la dualidad de su estructura epistémica y lógica la mímesis dramática descubre más visiblemente *el* problema que la mímesis plantea a la teoría literaria, un problema que queda oculto cuando se la entiende como imitación: a saber, que la mímesis de la realidad no es la realidad misma, sino que ésta es meramente materia del trabajo literario, materia que hablando en general es posible dominar y transformar simbólicamente en diversos grados hasta llegar a la completa desaparición de toda realidad experimentable. Los problemas que así hacen su entrada en la teoría de la literatura de ficción ya no corresponden a la lógica de la misma. Pero tienen su origen en aquel lugar del sistema literario en el que la relación entre mímesis de la realidad y realidad misma se hace más patente que en ningún otro y más necesitado de aclaración: el de la ficción dramática, a la que no basta ser representada mentalmente para alcanzar por completo su forma de ser, como sí sucede con la épica, sino que además ha de hacerse físicamente perceptible. Pero esto significa que el teatro entra en la perspectiva de la mímesis así entendida no sólo como composición literaria, sino también como pieza o espectáculo; con lo que la problemática de la escena, tan discutida, puede remitirse a sus elementos fundamentales que la constituyen.

Efectivamente el problema de la ficción dramática no puede aclararse del todo sin tomar en consideración la fenomenología de la escena. Ésta entra también en la perspectiva de la mímesis, que puede considerarse así solución de ese problema de la realidad que la escena plantea desde antiguo, pero con ello también de ese otro problema del tiempo en que aquél ha encontrado su formulación esencial desde el florecer de la teoría de las unidades dramáticas, allá en el Renacimiento.

En este punto es necesario para empezar recurrir una vez más a la comparación con la narrativa, con la vista puesta en la discusión acerca del tiempo en la moderna teoría literaria. Pues ciertamente el problema del tiempo es más real en lo que atañe a la narrativa que a la literatura dramática, en la que no faltarían razones para decir que ya ha sido tratado exhaustivamente. Pero aun cuando tal fuera el caso, una determinación exacta del lugar del teatro en el sistema lógico de la literatura exige recalcar que la problemática del tiempo sólo es legítima en el teatro, pero no en la épica. Y ello a pesar de que sólo en la narrativa puede aparecer como problema temático, bien de figuración, bien de contenido, lo que a primera vista resulta paradójico. Pero la paradoja depende de un hecho junto con el cual se esfuma, a saber, que ni el tiempo, en tanto forma de la realidad física, ni por tanto la realidad misma, entran en la estructura de la épica. La ficción que ésta crea persiste como representación mental, y no precisa para nada del modo de la percepción. Pero como se ha tratado de indicar pormenorizadamente, en tanto ficción se sustrae a esa forma de tiempo que radica en la representación mental pero sólo rige para el pensamiento histórico: el pasado. Así, sólo un entendimiento equivocado de la forma de existencia de la literatura narrativa y del problema del tiempo en ella ha podido permitir recientemente que, fundándose en la teoría de G. Müller[130], una medida de longitud y duración aplicable a la producción y existencia física de una obra narrativa en cuanto libro, el tiempo físico, se utilizara también como medida del mundo ficticio y la acción en él descritos, y que de la relación así planteada entre «tiempo de narración» y «tiempo narrado» se extrajeran claves de estructura y sentido de determinadas obras narrativas. El tiempo de narración no sólo se gasta en narrar el desarrollo temporal de la acción épica, sino también en presentar objetos y reflexiones con más o menos «disgresiones»; y por mostrar un ejemplo sencillísimo, la descripción de unos «cabellos rubios» lleva menos tiempo de narración que la de unos «centelleantes cabellos rubios». Pero en la narrativa el tiempo sólo aparece en tanto elemento ficticio del mundo épico ficticio, como un componente más del material en nada distinto del espacio descrito, por ejemplo. En la mayoría de los casos ese componente temporal se despacha más o menos inadvertidamente junto con la progresión de la acción, y sólo se torna problema estructural o de sentido cuando se convierte en tema por sí mismo, cuestión que aquí

no haremos sino apuntar y de la que sirven como ejemplos en la épica moderna el *Ulises* de Joyce, *La montaña mágica* y el ciclo de José de Thomas Mann, o *Mrs. Dalloway* de Virginia Woolf. Pero en lo que concierne al tiempo de narración, lo mismo valdría para la obra de teatro si sólo existiera en la realidad física en forma de libro. También *Wallenstein*, que exige un tomo completo en la edición conmemorativa de la obra completa de Schiller, tiene un tiempo de narración más largo que *Los bandidos*, cuya acción como es obvio se extiende por un período de tiempo ficticio mayor que el de la trilogía completa de *Wallenstein*.

Pero en el caso del teatro el «tiempo de narración» ha de transformarse en «tiempo de representación», y la obra dramática, abandonar el modo de la representación mental para entrar en el de la percepción sensible, con lo que viene a someterse a las condiciones de la realidad espacial y temporal. Ésta es la fuente de la discusión acerca del tiempo en el teatro, y la causa de que se tomara tempranamente conciencia de su condición de factor artístico en el arte dramático, de problema cuya solución es asunto de técnica escénica, de dramaturgia más que de literatura[131]. No es casual que ello sucediera en la época en que, como ha señalado D. Frey[132], el espectador percibía la obra teatral como algo objetivo y sobre todo como imagen escénica, como otra realidad estética (o ficticia) separada de la suya: en el Renacimiento y, ya de pleno, en el Barroco. Se quiera o no vincularlo con el problemático pasaje de Aristóteles sobre el curso del sol, el problema clásico de las unidades de acción se funda en el hecho del escenario, planteado por la relación entre la realidad espacio temporal de «la corrala» y la del escenario, ficticia desde luego pero no por ello menos auténtica realidad espacio-temporal, vivida como aparte del espacio del espectador pero también parte de él en sentido físico, y tratada como tal en el curso del desarrollo histórico del teatro[133].

Recordaremos brevemente la discusión clásica tan sólo por un motivo, a saber, que el defecto de razonamiento que escondía hace patente la forma mimética no sólo de la literatura dramática, sino también de la realidad escénica. Como se sabe, se trataba de establecer una equivalencia entre la duración ficticia de la acción y la real de su representación, que ascendía a dos horas para los dramas en cinco actos de los clásicos franceses. Así por ejemplo en su *Discours sur les trois unités* Corneille establece como ideal que ambos tiempos coincidan; la presuposición en que se funda, y que en modo alguno expresa claramente, es que el espectador transfiere su realidad y presencia en el teatro a la acción que ante él se desarrolla y los actores que la llevan a cabo, y sobre todo, que éstos se encuentran en la misma realidad que aquél. Pero el defecto de razonamiento aparece ya cuando Corneille admite en su argumentación, meramente como posibilidad, una diferencia entre ambos tiempos que no obstante quepa vivir como «verosímil». Si no se puede condensar la acción en dos horas, «tomémonos cuatro, seis, diez; mas no sobrepasemos en mucho las

veinticuatro, por miedo a caer en desmesura y a reducir tanto el retrato que ya no guarde dimensiones proporcionadas y no sea sino imperfección» [134].

No se advirtió que incluso una diferencia proporcionalmente pequeña entre el tiempo de la acción y el de representación ya alberga la diferencia categórica entre tiempo ficticio y real, y que frente a ésa no tiene mayor alcance la de horas, días, semanas o incluso años que pueda haber entre ambos tipos de tiempo[135]; pues esa diferencia categórica existe incluso cuando ambas tienen la misma duración o así se cree, por hablar con precisión (puesto que sólo vale de la representación pero no de la acción decir que dura tanto o cuanto). Duración que se establece únicamente con el reloj y que por eso no tiene ninguna importancia, porque el espectador la tiene tan poco presente como el lector de una novela el tiempo que necesita para leerla[136]. Pues de la obra representada y no sólo de la leída vale lo mismo que de la ficción narrada, esto es, que el perceptor, en este caso el espectador con su yo de origen, no está presente en el mundo imaginario, ficticio, que ante él se desarrolla, sin que importe a este respecto que sólo se despliegue ante los ojos de su imaginación o lo haga también ante los físicos. La forma física perceptible de la escena puede fácilmente enturbiar la visión de que el escenario es un espacio pensado, imaginario, ficticio, no menos que un escenario narrado, y de que espacio y tiempo tienen en ambos casos naturaleza conceptual y no deíctica. Y si más arriba decíamos provisionalmente, como forma de plantear el problema, que mediante su encarnación escénica figura y mundo dramáticos entran a formar parte de la misma realidad del espectador, ahora hay que modificar ya tal afirmación en el sentido de que la realidad del escenario, física en sí y por sí misma, no es sin embargo la misma del espectador o el actor.

Los problemas que esto conlleva no quedan resueltos con la teoría clásica de las unidades de acción, a la que subyacen irremediablemente en parte por razones de técnica escénica. Aunque los progresos realizados en ese terreno hayan ido eliminando cada vez más el problema del tiempo de la acción merced al desarrollo de nuevas posibilidades, como por ejemplo señalar visualmente el transcurso del tiempo imaginario de la acción con efectos de iluminación y espaciales, escenarios giratorios, etc., sin embargo la teoría clásica no está en la actualidad tan superada como pudiera creerse. En la moderna poética teatral ha persistido en la teoría de que el tiempo del teatro es el presente[137]. Esa teoría del presente escénico corresponde a la que asigna a la épica el pasado, y desde luego con mayor justificación, aunque acaso por otras razones que las que la teoría contempla. Pues de hecho el escenario teatral corresponde sólo al pretérito de la narración. La idea de que «la acción se ofrece como presente»[138], «el drama ofrece inmediatamente presente...una acción cerrada en sí misma»[139], o «tiene lugar en un perpetuo presente. En el escenario siempre es ahora»[140], por escoger al azar tan sólo algunas de una multitud de definiciones parecidas, tiene su origen en la pieza representada y no en la forma dramática del diálogo. Esas definiciones copian con tal fidelidad la apariencia

vivida por el espectador que apenas precisarían formulación explícita. Pero se demuestran problemáticas e incluso defectuosas en cuanto se comprueba si son o no testimonio de que el presente dramático se vive de forma realmente diferente a la acción narrada. En el segundo acto de *Rosmersholm* de Ibsen, cuando Rebeca West le dice a Rosmer: «Ayer por la tarde, cuando se marchó Ulrik Brendel, le dí unas líneas para Mortensgard», el espectador ha vivido ese ayer unos minutos antes, en el primer acto, cuando Brendel abandona la escena con Rebeca; y sólo por sus palabras sabemos que «entonces», en la acción dramática invisible pero no «detrás» del escenario, le dio una carta para Mortensgard. Sin embargo no vivimos ese ayer, ciertamente percibido pero ficticio, de manera distinta al ayer que presenta el texto de Fontana, «la escena estaba como ayer», que igualmente hemos vivido pocos minutos atrás en nuestro tiempo real, aunque se trate de tiempo de lectura y no de visión. Y a la inversa, vivimos el escenario de la habitación de Treibel «hoy», incluso la escena misma del consejero comercial entrando, sentándose en el sofá y desplegando el periódico, con igual grado de presencia que la que se desarrolla entre Rebeca West y Rosmer. No sólo en un escenario es siempre «ahora», como piensa Thornton Wilder, sino también en la novela, en la épica; es sólo que lo vivimos percibido en un caso y mentalmente representado en otro, mediante la intuición intelectual y no la visión. Y sólo por medio de tales consideraciones comparativas se llega a revelar lo que sucede con el ahora (y el aquí) del mundo dramático encarnado en la escena: nada diferente de lo que ocurre con el aquí y ahora de la ficción épica, que tampoco es un presente en sentido temporal. La acción dramática es aquí y ahora aun cuando en toda la obra no haya una sola indicación que refiera un pasado o futuro ficticios a un ficticio presente: es el aquí y ahora de los ficticios yóes de origen a los que se refiere el suceder de la ficción, así dramática como épica. Y aunque ello parezca ir en contra de nuestra experiencia «sensorial» y quedar oculto por la realidad perceptible y sumamente tangible de escena y actores, lo cierto es que ésta tiene tan poca función de realidad como la tiene de pasado el valor gramatical del pretérito narrativo, y que la presencia aparente, el presente de la escena tiene tan poco valor temporal como el pretérito de ficción. Así como éste desaparece en cuanto desinencia y sólo el significado de la raíz verbal sigue siendo importante en la creación de un mundo ficticio, la escena no es sino lo que asegura una antigua y sabia sentencia, unos tablones que significan el mundo; y aunque se trate de un medio distinto, con ellos se puede proceder exactamente igual que el narrador de ficción con su pretérito cuando se salta toda regla gramatical. Al confundir presencia y realidad de la escena con el presente ficticio de la obra literaria en ella representada, las teorías del presente dramático incurrían en el mismo defecto que quien confunda al actor con la figura literaria que encarna. Escena y actores forman parte de la realidad igual que el espectador, desde luego: cambian y pasan. El miércoles 6 de Mayo de 1767 era el presente de Madame Hensel, que entonces representaba a Sara Sampson en

el escenario del Teatro Nacional de Hamburgo, el mismo presente del crítico Lessing, sentado en el patio de butacas (*Hamburgische Dramaturgie*, n. 13). Pero la habitación de Mellefont en la posada en la que entra Sara, así como ésta, Mellefont y todos los demás personajes, no existen en ningún presente ni actualidad más reales que si existieran como personajes de novela. Analizamos con detalle nuestra experiencia teatral, y lo que notamos es que somos tan conscientes como en la lectura de que el aquí y ahora real de la escena y por tanto el nuestro como espectadores no coinciden con el aquí y ahora ficticio de la accion dramática. Viviendo el desarrollo de la acción olvidamos el escenario en cuanto tal, lo mismo que olvidamos la forma de pretérito de los verbos narrativos, y hablando radicalmente, la narración misma. Cuando Goethe caracterizaba con las figuras del mimo y el rapsoda la diferencia entre las formas dramática y épica de presentación lo hacía porque tenía en mente la epopeya homérica, y en el poeta épico veía al mismo tiempo al aedo que la presentaba a un público, con lo que ya personificaba la narración en el narrador[41]. Pero no es la presentación de la epopeya lo importante, ni el rapsoda lo que cuenta, pues al cabo desapareció con la imprenta sin que lo hiciera con él la forma épica: lo que cuenta es el *εἶπεῖν*, la función de la que se sirve. Lo único comparable al mimetés épico es el mimetés dramático, al autor narrativo, el autor dramático. Pero lo comparable a la narración, a la función mimética del mimetés épico, es el mimo, y esto no significa sino la escena misma, la función mimética del autor dramático, o por ser precisos una parte de la misma.

La escena, incluidos los actores, sólo es una parte de esa función mimética del autor dramático, cuya obra pertenece al arte de la palabra lo mismo que la literatura épica. Pero la escena es la parte no literaria de esa función, una parte de la que el lenguaje configurado en diálogo puede servirse (aunque no tenga que hacerlo necesariamente). En la totalidad de la obra teatral ya encarnada escénicamente, ocupa el puesto de esa parte de la función narrativa dedicada a crear cuerpos y ambiente y desechada en el drama, que únicamente crea figuras. Y no ocupa su puesto en un sentido genuinamente literario, sino como función sustitutiva; y lo producido, como todo sucedáneo, está compuesto de un material distinto del sustituido. Escena y actores son un medio y un material diferentes de los que usa la función narrativa épica, no forman parte como aquéllos de la sustancia misma de la literatura, el autor no los forma ni los configura, y quedan fuera de su competencia. Precisamente por ello esa función sustitutoria pudo llegar a independizarse como un arte propio, arte escénico e interpretativo, y precisamente por eso la pura ficción literaria pudo entreverarse con la realidad física de la escena y surgir el juego de tiempos y presencias diferentes que tanto desazona a las teorías.

Pero ahí radican también las razones de pura lógica literaria que explican tantos y tan diversos esfuerzos y métodos del arte escénico por hacer olvidar la realidad de los tablones en provecho del mundo ficticio que «significan». Pues

es de la particular manera que la realización escénica tiene de sustituir a la función narrativa, es de la existencia de unas condiciones materiales de realización de donde se deriva directamente el que la ficción dramática siempre tenga posibilidad de adoptar una apariencia análoga a la realidad del espectador, y tendencia a hacerlo.

Las diferentes épocas valoraron y apreciaron diversamente esas posibilidades, según su concepción del teatro, capacidades técnicas y tendencias de la moda y el gusto. La específica técnica escenográfica del decorado, el ilusionismo escénico que comienza con los pasillos, perspectivas, máquinas de truenos y demás del teatro barroco de corte para empeñarse luego en una imitación cada vez más fiel de la realidad, ha de entenderse como señal de que la ficción, ya perceptible, quería ofrecer además la mayor apariencia posible de realidad perceptiva, la máxima ilusión de realidad. La concepción artística que hay que entender subyacente y rectora de ese proceso, hasta en el teatro actual si se la entiende en términos generales, va a parar en hacer olvidar la presencia meramente ficticia en favor de la real, las tablas meramente significativas en favor de las reales, para lo cual éstas han de ser maquilladas y vestidas igual que los actores. En términos epistemológicos cabe encontrar un proceder exactamente inverso tras los esfuerzos de los directores modernos por reducir al máximo la apariencia imitada de realidad y hacer olvidar el escenario mismo, haciéndolo «invisible» en provecho del mundo puramente ficticio de la obra, cuya presencia, de ese modo, no se mezcle con la presencia del escenario. La idea de ese arte escenográfico es liberar a la literatura dramática hasta donde sea posible de los fenómenos sensoriales concomitantes a su encarnación escénica, o lo que es igual, que la imaginería perturbe y limite lo menos posible a la imaginación, esencia de todo arte* [142].

Resulta bastante peculiar que la consecuencia última de ese intento de eliminar la realidad escénica de la literatura dramática sólo haya podido alcanzarse gracias a la ayuda de la técnica. Acaso el teatro radiofónico [Hörspiel] sea la única forma que realice, o parezca hacerlo, la segunda parte de la fórmula dramática antes citada, que la figura se haga palabra y nada más que palabra. Pero el problema de ese tipo de teatro es que encarnación escénica y perceptibilidad quedan reducidas a la percepción auditiva. Y esto tiene por efecto que las propias figuras se vean mermadas en su específico ser literario. Oír un drama ocupa una peculiar posición intermedia entre verlo y leerlo. La percepción auditiva incorpora en cierto modo a media potencia esa capacidad de representación mental que la plena percepción sensorial anula por completo y la lectura por su parte hace intervenir al máximo. Oír una obra de teatro se diferencia de leerla en que las figuras experimentan ya una suerte de figuración interna a través de los actores radiofónicos, en tanto que el oyente sin embargo sólo cuenta para distinguirlas con las diferencias de voz. Proceso irritante, al

* El original juega con «Versinnbildlichung», «hacer sensible un sentido» y «Versinnlichung», «hacer sensible».

que muchos prefieren la lectura; porque ciertamente la representación mental sin trabas completa en su totalidad de cuerpo y alma unas figuras literarias tan sólo esbozadas en sus palabras. La fantasía más o menos viva interviene produciendo representaciones visuales de una manera que no se distingue esencialmente de lo que ocurre al leer una novela, salvo que en este caso se da la posibilidad de dirigir las imágenes con más precisión, que por otra parte no todo estilo narrativo aprovecha. Al hacer sensible a medias la obra, el teatro oído paraliza por completo la actividad autónoma de representación mental. La palabra tampoco se torna figura, sino que sigue siendo palabra y voz, y precisamente como palabra convertida en voz despoja a la palabra puramente literaria, caracterizada exclusivamente por su sentido, de su función de crear figuras.

Pero no se trata ahora de valorar estéticamente el teatro radiofónico, el escenario abstracto o ilusorio, ni en una palabra los diferentes tipos y experimentos de realización escénica. Se ha intentado caracterizarlos brevemente para hacer ver la diversidad de comportamiento de esa función sustitutoria que la escena representa en el conjunto de la estructura dramática, y con ello la función que cumple esa perceptibilidad que es lo único que cuenta en términos estructurales. Pues no cabe duda de que el problema del tiempo, tan discutido, tiene su origen en la realización escénica de la literatura dramática, pero aun así es epistemológicamente erróneo tratarlo como problema literario, lo mismo que considerarlo problema escénico. Pues pese a su realidad física y su perceptibilidad sensorial la escena es mímesis, lo mismo que el mundo épico radicado en la pura representación mental; un sucedáneo de mímesis, ciertamente, que no tiene una existencia propia como parte de la literatura sino que está meramente a su servicio. Pero el paradójico problema de la escena y su relación con la literatura dramática consiste precisamente en que, por otra parte, aquélla produce efecto en ésta precisamente por exigir, en tanto mímesis meramente perceptiva, unas figuras literarias capaces de presentarse por sí mismas, capaces de pasar del mundo de la literatura al de la escena, aunque mimético, perceptivo al cabo.

Los problemas que se desprenden de estas consideraciones epistemológicas en torno a ambos tipos de ficción hacen posible y necesario someter a análisis un tercero, aunque no del todo legítimo: el cine.

La ficción cinematográfica

A primera vista parece un poco fuera de lugar dedicarle atención al cine en el marco de una lógica de la literatura. La fotografía, técnica a la que el cine debe su existencia, no parece tener puesto legítimo en el ámbito de las artes del lenguaje, ni el problema de la lógica de la literatura validez alguna en lo que concierne al cine, puesto que se funda en la estructura lingüística de la literatura. Pero así como la lógica del drama sólo se completa y se aclara incluyendo su estructura como pieza teatral, escénica, y por tanto la fenomenolo-

gía de la escena, el factor técnico tampoco impide la existencia del cine como forma de ficción y por tanto literaria; y como se verá, el cine muestra una estructura lógica definida no sólo a pesar de su componente fotográfico, sino merced a él. Por otra parte, empero, ese factor fotográfico es ciertamente la causa de que la lógica del cine esté más desarrollada que la del teatro o la narración: precisamente porque a resultas de ese elemento no es por así decir del todo autóctona, sino que sólo se establece por referencia a las otras formas de ficción, «auténticamente» literarias.

El punto de partida desde el que más fácil resulta desenmarañar la intrincada fenomenología y los problemas que plantea el cine es la situación del espectador que acude a un cine. Éste se distingue por una parte del espectador teatral y por otra del lector de una novela de una forma peculiar, que de momento puede indicarse simplemente afirmando que, a diferencia de aquéllos, el espectador cinematográfico no tiene totalmente claro qué es lo que hace y vive cuando ve una película ¿Está viendo una novela o una obra de teatro? ¿Una acción narrada o dramática? Tal cuestión no es en modo alguno fácil de responder inmediatamente, y sólo a partir de una cuidadosa comparación de la situación del espectador cinematográfico con la del teatral o la del lector de una novela se perfila la estructura de la ficción cinematográfica.

Antes que a cualquier otra cosa, la situación del espectador cinematográfico recuerda a la del espectador teatral; se trata también de un espectador, no de un lector. Vemos y oímos, captamos la película por vía de percepción sensible, no de representación mental como la novela. Sin embargo, en el cine no somos espectadores de la misma manera que en el teatro. Lo que vemos, pues se trata principalmente de eso, es distinto que en el teatro: ahí lo que vemos se desarrolla en el escenario. Éste es un espacio natural, es decir, tridimensional, prolongación del espacio del espectador, y sólo la convención pero no las condiciones físicas nos impide acceder a él y mezclarnos con los actores. La pantalla por contra es una superficie bidimensional, y lo que vemos en ella no guarda ninguna relación con las condiciones espaciales y temporales de nuestra propia existencia física, lo mismo que una pintura. Pero lo más notable, lo paradójico, es que precisamente la película bidimensional nos proporciona una experiencia espacial más natural que el escenario tridimensional. Y si expresamos este fenómeno con un punto de exageración, resulta así que lo bidimensional, la película, nos proporciona una vivencia espacial tridimensional, en tanto la escena tridimensional por el contrario nos transmite una bidimensional, y en todo caso sumamente fragmentaria.

En este punto del análisis se hace necesario indagar más detenidamente en las condiciones técnicas estructurales del cine, en la fotografía. Ésta guarda obviamente con el cine la misma relación que la narración con la novela o el diálogo con el drama. En los tres casos la obra correspondiente es el producto épico, dramático o cinematográfico de su respectiva técnica artística. Pero en cuanto establecemos esta comparación advertimos o sentimos de algún modo

que no acaba de cuadrar. Para empezar, la fotografía se distingue de las otras técnicas, que son literarias. Pero ni siquiera esta afirmación es del todo correcta. No es del todo correcto separar la técnica fotográfica aplicada al cine de las técnicas literarias. La técnica literaria desde luego es la de la palabra, el lenguaje, mientras la fotográfica no es lingüística sino figurativa. A diferencia de la fotografía, sin embargo, el cine como tal no forma parte del ámbito de las artes figurativas, sino de las literarias. Como arte, la fotografía puede compararse a la pintura, y así se ha hecho en efecto, con indiferencia de que la valoración resultante haya sido positiva o negativa para ella. Sin embargo no cabe comparar el cine con la pintura, sino tan sólo con artes literarias, con la épica y el arte dramático. Si nos preguntamos el porqué tropezamos de nuevo con un fenómeno paradójico cuya causa es de tipo técnico. No es por la imagen fotográfica como tal por lo que el cine puede compararse con las artes literarias, sino por la imagen fotográfica *animada.* Pero ¿qué tiene ésta que ver con la literatura? Al plantear tal pregunta, ciertamente, nuestra atención ya no se ha de dirigir al medio expositivo de la literatura épica o dramática, el lenguaje, sino a lo que éste produce y expone: vida humana, personas que actúan. Y entonces se observa que ese arte de reproducir figuras técnicamente, la fotografía, que pudo compararse y competir a lo sumo con la pintura en tanto era capaz de fotografiar inanimados objetos y seres humanos, entró igualmente en el ámbito de las artes literarias y estableció con ellas una competencia aún más marcada desde el momento en que pudo fotografiar en movimiento a los seres humanos y las cosas. Pues con ello se enseñoreaba de uno de los secretos de la vida, el movimiento, aunque fuese sólo a título de imitación, y podía así producir al igual que las artes literarias la ilusión, la ficción de vidas humanas.

Pero con esto aún no queda respondida la cuestión de qué vivimos como espectadores cinematográficos. Pregunta ésta que no cabe responder diciendo simplemente que vemos una película. Tal respuesta no tiene el mismo sentido unívoco que decir que leemos una novela, que vemos o leemos una obra de teatro. Como formas literarias, ni la novela ni el drama necesitan aclaraciones proporcionadas por otra forma literaria. Una novela es una novela, y una obra de teatro una obra de teatro, y sabemos directamente por qué razones es así. Pero cuando vemos una película cabe preguntar si estamos viendo una novela o una obra de teatro, o lo que es igual, para aclarar su estructura literaria necesitamos recurrir a otras formas, precisamente las de la novela y el drama. Situación que aparece ya claramente al analizar más de cerca la situación del espectador cinematográfico. Como se ha dicho, su situación es de espectador. Lo que hacemos en el cine es ver y oir. Pero entonces aparece la circunstancia peculiar de que al mismo tiempo nos hallamos también en la situación del lector de una novela, en tanto recalquemos en ella lo leído, la novela, y no la lectura. Pues no todo lo que vemos en una película podemos verlo en un escenario, pero sí leerlo en una novela. Pongamos que a lo lejos el sol se hunde lentamente en el mar, tras el horizonte, que un avión se alza del suelo y se es-

fuma en el cielo, que en una gran sala bailan parejas, y copos de nieve giran y se posan sobre ramas y verjas: estamos viendo algo, desde luego, pero algo narrado. La imagen en movimiento tiene función narrativa; sustituye a la palabra de la función narrativa épica. Ésta es la razón de que en una película podamos ver ambiente puro sin personajes, en tanto no puede mostrarse la escena teatral sin personajes. Pues el escenario no tiene función propia independiente en la obra que se desarrolla en su interior. No forma parte de la obra, no pertenece a ella. Pero lo que vemos en una película es parte de ésta sin excepción, lo mismo que cuanto leemos en una novela es parte de la misma. La imagen animada, que desempeña una función narrativa, aproxima la obra cinematográfica más a la ficción épica que a la dramática. Al ver un película vemos algo narrado, vemos una novela.

Pero ¿es del todo cierta esta definición? Lo que vemos en la pantalla ¿no es también, y acaso ante todo, una obra de teatro? Quizás ampliada, sí, por el factor de movimiento que narra imágenes, pero teatro al cabo. Pues lo que allí vemos es también precisamente lo que no podemos ver ni vivir al leer una novela, pero sí en un escenario: actores que hablan y obran, personajes dramáticos. Desde la aparición del sonoro parece haberse hecho sentir con particular claridad ese aspecto dramático del cine, y el arte cinematográfico se ha servido desde entonces en abundancia de la literatura dramática preexistente: se han rodado *Hamlet, El sueño de una noche de verano* o *Julio César* de Shakespeare, *La señorita Julia* de Strindberg y otras obras dramáticas más o menos universales de la literatura. En el cine hablado la imagen narrativa parece verdaderamente no desempeñar otra función que la de escenario ampliado, la de mejorar los efectos escénicos y la fragmentación con un ilusionismo técnico mejorado, y sustituir un efecto espacial innatural por el más natural que puede producir la imagen en movimiento. Pero en esto estriba precisamente el problema teórico más propio del cine. Aquí se apunta un fenómeno peculiar; y la relación entre el elemento dramático y el épico amalgamados en el cine se revela la más complicada que pueda haber en todo el ámbito de las formas literarias.

Para empezar, recordemos el elemento dramático que interviene en la estructura cinematográfica. A fin de evitar malentendidos, recalquemos una vez más que por estructura dramática no se entiende otra cosa que la pura forma dialogada, causa última de que sea representable. Dicho esto, comparemos ya la forma dramática del cine con la del teatro. Se hace entonces patente un fenómeno especialmente claro en las citadas adaptaciones teatrales al cine, por ejemplo las de *Hamlet, Julio César* o *La señorita Julia.* La relación que estas obras guardan con sus versiones cinematográficas es muy otra que en el caso de sus diversas adaptaciones escenográficas, aun cuando la película mantenga íntegros los diálogos originales. Síntoma de ese fenómeno es que el escenario no afecte para nada a la existencia y valor literarios de esas obras, que se mantienen con independencia de que se las represente o no, y de que la representación sea buena o mala, en el escenario de Shakespeare o en el de Reinhardt o en el de Piscator. La forma que les dio el escritor permanece inalterada e intacta, y puede resucitar en cualquier época para quienquiera la viva de nuevo al leerla o verla. Por contra, las películas correspondientes a esas obras no existen fuera de la pantalla. No son, fueron cuando se las proyectó, y vuelven a ser cuando se las proyecta de nuevo. Pese a sus textos dramáticos íntegros, no existen como obras literarias sustraídas al instante presente, tan sólo como guiones que carecen de significación propia en el conjunto de la obra cinematográfica, y sólo constituyen una función entre las demás de ese arte. Pese al mantenimiento del texto original, al convertirse en guión estas obras literarias se ven alteradas y aniquiladas como tales. Como película, ya no son obra de Shakespeare o Strindberg. Y lo que así las altera es la agregación a su forma dramática original de un elemento épico que le es ajeno. El ambiente de una película sobre Hamlet ya no funciona meramente como escenario en que se interpreta la obra dramática, sino como parte de la obra cinematográfica *Hamlet,* exactamente igual que si ésta se narrara en una obra épica. Al rodar una obra de teatro, a ésta le sucede lo mismo que si se la adaptara en forma épica. Y el proceso no afecta sólo al ambiente sino también a las figuras cinematográficas, a los actores: que ya no se presentan sólo hablando, como las figuras dramáticas, sino que también son descritos. En el drama de Shakespeare y por tanto en la escena teatral Ofelia no aparece jamás muerta en la fuente; únicamente, la reina da noticia de ello a Laertes. Pero en la película *Hamlet* se la veía lanzarse al agua, envuelta en ramas y flores, y ya no era una figura dramática de Shakespeare, sino una figura épica narrada. Pues como tal puede llevar una existencia literaria legítima flotando muerta en el agua; por contra, como figura dramática no. Por lo demás, éste es ejemplo particularmente claro de cómo la imagen animada traspone al terreno de lo literario una fotografía que de por sí corresponde epistemológicamente al de las artes figurativas: una Ofelia pintada en la fuente, o una fotografía de esa pintura, por ejemplo, no guardan ninguna relación con lo literario, salvo si acaso como ilustración de un libro, lo que obviamente no tiene ya nada que ver con el problema que aquí se trata.

Pero así nos vemos llevados a indagar con más detalle en la faceta épica del problema cinematográfico, a fin de comprobar si realmente es del todo atinado decir que la figura cinematográfica tiene un modo de ser épico y no dramático. Planteada con mayor amplitud, la cuestión sería ésta: si es cierto que rodar una obra teatral la convierte en épica, de modo que pese al diálogo de los actores lo que vemos es una novela, ¿también es cierto entonces que la novela cinematográfica tiene igual estructura que la narrada? Si rodarlo convierte un drama en obra épica, ¿entonces una novela rodada sigue siendo una auténtica novela?

Sin duda no es azar que las compañías cinematográficas prefieran rodar novelas. Éstas le ofrecen al cine un terreno más seguro que el teatro, pues la

película puede seguir detenidamente las descripciones de la novela y mostrarlas en imágenes. La imagen cinematográfica actúa como la función narrativa, y puede como ella construir una imagen total del mundo narrado. Puede integrar igualmente los detalles en una totalidad: sin que sepamos muy bien cómo, la esquina de una habitación se convierte en la habitación entera, ésta en la casa, la casa en la calle, la calle en ciudad y así sucesivamente. Como la función narrativa, la imagen cinematográfica no sólo puede mostrar cosas muertas, sino también personas aunque no hablen: andando, sentadas, meditando, o silenciosamente ocupadas en algo. La expresión de los rostros tiene una función propia totalmente distinta que en el teatro, y no tiene que ser mera mímica que acompañe a la palabra. Gestos, expresiones, lágrimas, sonrisas, hablan por sí mismas, a menudo con más claridad que las palabras. Sí, sin duda la sonrisa vista aventaja en intensidad comunicativa y concreción a la narrada en palabras que, por tanto, no pasa de representación mental. Y ya no distinguimos si lo narrado lo es en las palabras o en las imágenes. La función de la imagen fluctúa y va narrando ora espacio, ora cuerpos, ora palabras, como hace la función narrativa épica. Al igual que ésta, narra también el sueño, el recuerdo o la fantasía, y «retrocede» en *flashback* desde el aquí y ahora de la acción al pasado de los personajes, procedimiento predilecto del cine que hace patente con especial claridad la equivalencia de la función de la imagen y la función narrativa[143]. En conjunto el poder narrativo del cine es tan grande que el factor épico parece ser decisivo para su clasificación como género, muy por encima del factor dramático.

Pero una vez más contengámonos un instante para preguntarnos de nuevo si eso es del todo cierto. Cuando nos sentamos en un cine, la relación entre lo épico y lo dramático se complica de nuevo, y sigue sin respuesta satisfactoria la cuestión de si estamos viendo un drama o una novela. La complicación que aparece ahora es sumamente peculiar. Para resolverla tenemos que recurrir de nuevo al fenómeno de la imagen animada. Hemos intentado ya señalar que ella es la causa de que el cine, resultado de la fotografía, no tenga su lugar fenomenológico en el reino de las artes figurativas, sino en el de las literarias. Y justamente en tanto animada es como la imagen cinematográfica cumple la función narrativa de la literatura. La imagen animada narra, y parece hacer así del cine una forma épica y no dramática. Un drama rodado se convierte en obra épica. Bien, pero si ahora queremos prolongar aún la comparación con la auténtica narración épica tropezamos ya con un límite, impuesto por el hecho de que, aun animada, la imagen es *imagen*. Y como tal, la imagen cinematográfica se detiene ante la frontera al otro lado de la cual comienza el ámbito de la representación, del pensamiento referencial, relacional. Por eso la cualidad de imagen del cine es la causa de que una novela rodada se reduzca en partes esenciales a una estructura dramática, de representación teatral para ser precisos, y de que en una novela rodada como película sintamos cierta teatralidad. Pues ¿qué significa el que la imagen cinematográfica sea imagen? ¿En

qué se funda el que esa condición de imagen constituya el elemento dramático en la estructura del cine? Significa que captamos la película igual que la obra teatral, únicamente por vía perceptiva, viendo y oyendo[144].

Este hecho tiene múltiples repercusiones. Para empezar, si atendemos a las figuras cinematográficas éstas se ven limitadas por su condición épica. Cierto es que en la película podemos verlas callar o expresarse mediante gestos durante largos períodos de tiempo, e interpretarlas sobre esa base. Pero tan imposible es saber qué siente y piensa mientras calla una figura cinematográfica como una dramática. Algo que en cambio sí podemos saber en una novela, que como se ha señalado insistentemente es el único lugar en el entero sistema del lenguaje en el que es posible que se presenten seres humanos en su vida interior, en su pensar y sentir inexpresados en palabras. En literatura son las formas dramática y cinematográfica las que presentan a los seres humanos en la forma de realidad que vivimos y podemos compartir con otros: la palabra expresa, sea oralmente, sea por escrito. Sólo la novela, la literatura narrativa, es capaz de figurar seres humanos en una forma que no esté atada a la percepción auditiva ni la comunicación expresa, ni delimitada fragmentariamente por ellas.

Pero la función narrativa de la imagen cinematográfica también se demuestra recortada por la condición física de ésta, por su carácter perceptible, en un segundo aspecto. Y éste no sólo afecta a las figuras humanas sino también al mundo de las cosas. He aquí un ejemplo:

> Justo frente a él la viuda de Amenhotep-Nebmare se erguía sentada en alto trono con un alto escabel, a contraluz ante el centro de un ventanal bajo y corrido con forma de arco, de manera que el oscuro tinte de su tez ya de por si bronceada, que resaltaba entre sus vestiduras, se hacía aun más sombrío en la sombra.

Con sus marcadas imágenes esta escena de la novela de Thomas Mann sobre José podría creerse sin más una impresionante toma cinematográfica en color. Pero construida en forma épica transmite sin embargo otra vivencia que vista como imagen. El factor que se añade en la escena novelada es el de interpretación y relación. La interpretación narrativa se limita aquí a la descripción objetiva, sin metáforas ni perífrasis. Incluso la descripción levemente comparativa de la reina egipcia Teje no hace sino separar su aspecto externo de la situación del momento y crear una imagen más amplia: «el oscuro tinte de su tez ya de por si bronceada, que resaltaba entre sus vestiduras, aún se hacía más sombrío en la sombra». Ni siquiera la situación misma aparece con la firmeza de una imagen, sino en cierto modo como estructura causal que la origina, de manera que incluso la pura relación objetiva entre las cosas («a contraluz», «ante el centro de un ventanal bajo en forma de arco») dirige la representación que nos hagamos de lo que así hace visible. Pues esa visibilidad se produce in-

terpretativamente. La imagen cinematográfica en cambio prescindiría de ese o de cualquier otro procedimiento para alcanzarla: pues sólo es preciso hacer visible lo que no está a la vista. Y en nuestro caso eso significa que en la película no aparecería la riqueza de relaciones de la descripción novelada: por ejemplo, que las sombras del rostro han de atribuirse al ventanal situado detrás, ni siquiera que es corrido. Nada dirigiría la mirada de un espectador al que quedaría confiado establecer o no la relación entre las sombras del rostro y el ventanal.

Con lo que se alcanza el punto en que la función narrativa épica y la cinematográfica se separan radicalmente incluso en lo relativo a la pura descripción de cosas, y cada una se esfuerza por alcanzar el fin que le señalan sus correspondientes posibilidades. Como hemos tratado de indicar reiteradamente, la función narrativa épica produce un mundo ficticio mediante interpretación; ese mundo vive y «es» mediante la palabra significativa que lo construye, desde la más simple descripción objetiva de una cosa hasta cualquier forma y grado de interpretación reflexiva de una acción y un mundo novelados. El lector lo percibe y lo vive como mundo producido así y sólo así por esa interpretación. Por contra la narración cinematográfica no puede sino mostrar, por mucho que el director quiera insertar funciones interpretativas en las imágenes. Pues al no estar tal interpretación afianzada conceptualmente sino abandonada a la percepción, como ocurre ante las cosas de la realidad natural, la vivencia de la imagen cinematográfica también queda abandonada a la individualidad de cada espectador.

Hemos llegado así a poder determinar con mayor precisión la relación del cine con la literatura dramática y épica. La imagen animada es la causa de que la película sea tanto épica dramatizada como drama épico. El elemento de movimiento convierte a la fotografía cinematográfica en función narrativa que en buena medida convierte también a los actores en figuras épicas. No obstante, por ser imagen, la fotografía limita la figuración humana en el cine a la forma dramática, al diálogo, además de arrebatar para ello su estructura causal a la descripción del mundo de las cosas. Épica y drama se amalgaman en el cine en una forma especial de drama épico y épica dramática a un tiempo; amalgama en la que cada uno de esos elementos resulta a la vez ampliado y limitado de una manera peculiar, pero que tiene un preciso fundamento en su estructura epistemológica.

A título de revisión de lo expuesto en este capítulo, permítasenos concluir resumiendo una vez más la estructura lógica de la ficción literaria, del género de ficción. El hecho de que tuviéramos que empezar su análisis por la épica, e igualmente el que ésta haya exigido la mayor parte del capítulo, es algo que se funda en el mismo sistema del lenguaje. La ficción épica no es sólo la más pura lógica y lingüísticamente, sino también la única que brinda la oportunidad de desarrollar con exactitud el concepto de ficción literaria.

Sólo la comparación entre funciones y propiedades de narración de ficción y enunciación de realidad podía hacer aflorar la naturaleza esencial de ese ámbito, lo ajeno a la realidad, de ese campo de ficción que no es el vivencial de un narrador sino producto de la función narrativa. Con ello quedan definidas todas las formas de ficción mediante un límite infranqueable, el que separa narración de ficción y enunciación. Pues aunque en la ficción dramática o cinematográfica esa frontera ya no sea visible, por sustituir en ellas a la función narrativa otras equivalentes en el campo perceptivo, no obstante en esos dos casos sigue siendo ese mismo límite el criterio concluyente y definitivo desde el punto de vista de la lógica del lenguaje. Así que la enunciación nos ha servido de catalizador capaz de separar y diferenciar las funciones en parte lingüísticas y en parte expositivas que producen las diversas formas de ficción, como se ha demostrado en las diversas indagaciones particulares.

Creíamos posible indicar y demostrar por ese camino que la ficción narrada brota del mismo impulso a la figuración literaria que la ficción dramática, como ya viera Aristóteles, y que el autor épico no narra por mor de la narración, sino por crear un mundo humano ficticio; sin perjuicio, claro está, de que la función narrativa pueda aparentemente independizarse y por así decir olvidarse de su tarea de hacer ficción. Intentamos mostrar luego que no obstante la ley estructural de la ficción se conserva sin menoscabo, y que tal proclamación de independencia se revela ilusión humorística en la mayoría de los casos.

Y con esa perspectiva la ficción cinematográfica entra también en el ámbito lógico de la ficción literaria, aunque no en pie de igualdad con la épica y la dramática. Pues a ella tampoco la condicionan sus medios técnicos, la fotografía en movimiento que sustituye parcialmente a la función narrativa, sino el impulso literario a la mímesis. Así, en lo que sigue nos remitimos de nuevo para cerrar este capítulo a nuestras consideraciones introductorias acerca de la fórmula «literatura y realidad». El punto de vista de la lógica literaria que constituye el tema de este libro podría hacer olvidar que las obras miméticas son algo más que formas estructuradas por leyes de pensamiento y lenguaje, a saber, precisamente *literatura*, arte. La mímesis es la ley estética a la que están sometidas, la que las impulsa. Mímesis significa «imitación» de la realidad, y aplicado a formas literarias es término que la Antigüedad utilizaba en lugar de nuestra «ficción», sentido al que ya lo asociara Aristóteles como hemos señalado en su momento. La historia de la poética ha subrayado en exceso los rasgos naturalistas de ese concepto de imitación. Pero si le asociamos el sentido de ficción, de apariencia ajena a la realidad, se amplía y hace patente que la realidad aparente que la imitación construye con diversos medios figurativos en las distintas formas de ficción tiene el modo de ser del símbolo, precisamente por ajena a lo real, por ser apariencia. Solo lo ajeno a lo real tiene poder para transmutar lo real en sentido, en significado.

La naturaleza simbólica de la ficción no entra de por sí en la consideración lógica de la literatura. Pero el modo en que se distingue del carácter simbólico del segundo gran género literario, la lírica, sólo se pone de manifiesto con nitidez una vez descubierta la estructura lógica de la literatura. De ahí que a su vez sólo pueda decirse algo acerca del carácter simbólico de la ficción tras haber examinado el género lírico.

CAPÍTULO 4

El género lírico

El lugar de la lírica y el sistema de enunciación de realidad

Las definiciones y precisiones que a título tentativo se harán en lo que sigue corren aún más riesgo de malentendido que las precedentes. Teoría e interpretación de la lírica tienden hoy más que nunca a considerar el poema lírico en lo que tiene de fenómeno puramente lingüístico, llevadas entre otras cosas por la situación de la lírica moderna; en su opinión, sólo a partir de ahí es posible aproximarse al poema. Cierto, pues éste no presenta problemas estructurales equiparables a los de la ficción –narración, figuración del tiempo, carácter ficticio del propio texto, etc.–, sino que se identifica por completo con su forma lingüística. Precisamente este aspecto primario de la lírica se tratará en lo que sigue como un simple indicio e incluso un fenómeno secundario; la razón, recalquémoslo una vez más, es la perspectiva adoptada en esta obra y el tema del que exclusivamente quiere tratar: la fundamentación en la teoría del lenguaje del orden sistemático de la literatura, esto es, la relación entre los géneros literarios y el sistema enunciativo del lenguaje.

Volvamos la vista atrás, a aquella afirmación de Hegel de que la poesía es ese arte particular en que el arte comienza a disolverse e inicia la transición hacia la prosa del pensamiento científico; mediante los resultados de nuestras investigaciones en la teoría del lenguaje podemos ahora comprobar en qué aspectos es válida, y hasta qué punto, esa afirmación. Y si cabe considerar satisfactorio ver a los fenómenos confirmar intuiciones de grandes pensadores, e infructuoso partir de ellas dogmáticamente, podemos considerar satisfactoria confirmación de la intuición de Hegel el hecho de que sea válida precisamente en donde Aristóteles sitúa el límite entre arte mimético y elegíaco, donde separa el *ποιεῖν* del *λέγειν*. La afirmación de Hegel no vale para todo el ámbito de la composición literaria, lo que el alemán llama *Dichtung*, en tanto éste sea territorio del *ποιεῖν* de la mímesis. Pues ahí la frontera infranqueable que separa la narración de ficción de la enunciación de realidad, o lo que es igual del sistema enunciativo del lenguaje, impide que la literatura inicie transición alguna hacia la «prosa del pensamiento científico», es decir, el sistema

enunciativo. Ahí, en el ámbito del ποιεῖν, se «hace », en el sentido de dar forma, configurar y copiar; ahí se halla el lugar de trabajo del *poietés* o *mimetés*, que en esa tarea se sirve del lenguaje como instrumento y material del mismo modo que el pintor de los colores o el escultor de la piedra. Ahí, la literatura permanece de lleno en el terreno de las artes figurativas que crean apariencia de realidad. Si en literatura sólo surge esa apariencia y la ley de la ficción sólo empieza a surtir efectos con la creación de personajes ficticios, en tanto una pintura se muestra mímesis incluso sin ellos, esto se debe al particular material de la literatura, el lenguaje, que es ámbito del habla en todas sus modalidades salvo en la ficción, precisamente. También podemos formularlo a la inversa, claro está, y decir que el lenguaje es enunciación allí donde no dé forma a ficticios yóes de origen. Afirmación que no es tan exagerada como podría parecer a efectos prácticos por una sencilla razón, la de que expresa efectivamente las dos posibilidades lógicas contrapuestas de que dispone el pensamiento para manifestarse en forma de lenguaje: enunciación de un sujeto acerca de un objeto, o bien producción de sujetos ficticios (a manos del narrador o dramaturgo). Pero el límite que separa esas dos funciones no coincide en absoluto con el que separa al lenguaje en funciones de creación del que no las desempeña, como ya se ha señalado antes. Así, el lenguaje que crea el poema lírico corresponde sin embargo al sistema enunciativo. Y esto constituye un primer fundamento estructural del hecho de que experimentemos un poema de manera completamente distinta que una obra narrativa o dramática. Pues sentimos el poema enunciación de un *sujeto enunciativo. El tan discutido yo lírico es un sujeto enunciativo.*

Expresarlo así no parece sino confirmar la definición tradicional de la lírica como género literario subjetivo, y retroceder desde la moderna descripción del poema como formación lingüística hasta Hegel por ejemplo, auténtico fundador de la fenomenología literaria alemana. «En la lírica», dice, «se apacigua la... necesidad (del sujeto) de expresarse y percibir el alma en esa exteriorización de sí misma»[145]. Esta frase establece lo que la poética alemana ha llamado lírica de la vivencia [Erlebnislyrik] como la específica subjetividad vivencial, entendiendo al «sujeto » como persona, yo personal e intimidad [Innerlichkeit] del autor, y oponiendo así la subjetividad de la lírica a la objetividad de la épica. Sin duda los conceptos de subjetividad y objetividad resultan muy manejables, pero también imprecisos e indeterminados para orientarse en el terreno de la literatura, como ya se indicó al analizar la función narrativa. Y lo son por perder de vista que se trata de conceptos correlativos, que por eso sólo tienen sentido allá donde sea válida su relación recíproca: en la lógica del juicio y del enunciado. Si el principio estructural de la lírica, que aquí se entiende extraído como quintaesencia de sus creaciones poemáticas, resulta ser un sujeto enunciativo, el yo lírico, entonces este género no podrá compararse con los que no están constituidos a partir de un sujeto enunciativo. Por el contrario, su posición en la literatura sólo podrá definirse en el ámbito al que categorialmente pertenezca como estructura lingüística, es decir, en el sistema enunciativo del lenguaje. Pero al dejar establecido el yo lírico como sujeto enunciativo, y no mero sujeto en el sentido personal, se elimina a su vez de la teoría lírica el concepto de subjetividad, como intentaremos indicar más adelante; lo que permite que esa concepción del género comprenda incluso las formas y teorías líricas más modernas, texto y teoría del texto por ejemplo. De entrada esto pudiera parecer contradictorio, porque el concepto de sujeto enunciativo o de enunciación conlleva la correlación sujeto-objeto. En el primer capítulo ya indicábamos que existen grados y modos de la misma, presentando una serie de enunciados en oraciones diferentes y en los tres tipos de enunciación, histórica, teórica y pragmática; grados y modos de correlación que van desde la absoluta objetividad de un enunciado teórico matemático, cuyo sujeto enunciativo no tiene otro carácter que el de la intersubjetividad general, hasta la palpable subjetividad de una orden teñida de emoción. También se indicaba entonces que no es el tipo de enunciación ni de oración lo que define el grado de subjetividad y objetividad, sino la actitud del sujeto enunciativo; de modo que un enunciado filosófico como las oraciones allí citadas de Heidegger y Kant puede ser más subjetivo que el de un sujeto enunciativo de tipo histórico o pragmático.

Si al describir el sistema enunciativo general podíamos darnos por satisfechos simplemente con dejar establecida la existencia de esa relación recíproca entre sujeto y objeto, al atender ahora al sujeto enunciativo lírico hemos de examinar algunos otros aspectos de la misma. Es lícito preguntarse si el sujeto enunciativo lírico participa en los tres tipos de enunciaciones o bien se diferencia de todas ellas de alguna manera, y en tal caso, qué se desprende de ahí respecto al carácter de la lírica, es decir, respecto a la génesis y naturaleza de las producciones líricas.

A tal fin es preciso aún a título de preámbulo considerar otro elemento esencial de la enunciación: su carácter de *comunicación* en el más amplio sentido del término. Carácter que conlleva el que incluso la enunciación más marcadamente subjetiva esté dirigida a un polo objetivo; esto es, que aseverativa, interrogativa, desiderativa o imperativa, una enunciación tenga la finalidad o función de ser efectiva en un contexto que viene indicado por su contenido, su objeto de enunciación: informar, si aseverativa, obtener información, si interrogativa, surtir efecto, si imperativa o desiderativa. En cierta ocasión Husserl da cumplida expresión a esto refiriéndose a la filosofía como ciencia muy subjetiva: «La filosofía es un asunto muy personal del que filosofa. Se trata de *su* sapientia universalis, de un conocimiento empeñado en pos de la universalidad que es *el suyo*– pero auténtico conocimiento científico...»[146] En el contexto de este pasaje Husserl no trata directamente del carácter de la enunciación teórica, sino de la decisión existencial de quien filosofa de «vivir de cara a ese fin». Pero su formulación implica el carácter orientado, direccional, de la conducta enunciativa del filósofo. Hasta aquél que filosofe de la ma-

nera más «personal » no pretende «expresarse» (Hegel), sino «llevar a lo dado» aquello de que se trate, por expresarlo una vez más en términos de Husserl. En cualquiera de esas tres categorías de enunciación que describen exhaustivamente nuestra vida lingüística comunicativa los enunciados se orientan hacia un polo objetivo desde el polo del sujeto, pretenden siempre desempeñar una función en algún contexto de realidad, sea ésta del tipo que sea*. Recalquemos una vez más que al respecto es indiferente en qué grado se haga notar el sujeto enunciativo; e igualmente la calidad lingüística del enunciado resulta secundaria, si ya no indiferente, en cuanto a su función y estructura se refiere. En nuestro ejemplo de la *Crítica de la razón práctica* el impulso lírico, o por decirlo con una expresión si pasada de moda no menos inequívoca, el vuelo poético que cobra el texto de Kant no basta para convertir en lírico a ese sujeto enunciativo. Y cuando es Rilke, cuyas cartas están particularmente impregnadas de su estilo literario, quien describe bellamente el viaje en trineo y las escaleras que conducen a «nada», tampoco bastan los valores líricos de esa descripción para convertir en lírico al sujeto enunciativo histórico, al autor de esas cartas que justamente pretenden comunicar. Pues también en este caso el lenguaje está al servicio de la comunicación informativa.

Sin duda estas constataciones son obviedades; nada aportan aún al conocimiento del yo lírico ni del género lírico en consecuencia. Pero hay un fenómeno en el que ya no resulta tan fácil ver lo que sucede con el sujeto enunciativo, un fenómeno que ofrecen los libros de oraciones y cantos como demuestran los siguientes ejemplos.

A tí, Yahveh, levanto mi alma,
en tí, mi Dios, confío.
¡Que no me vea confundido,
que no triunfen de mí mis enemigos!

Vuélvete a mí, ténme piedad
que estoy solo y desdichado.
Alivia los ahogos de mi corazón,
hazme salir de mis angustias

Salmos 25, 1,2,16,17

Como la cierva jadea
tras las corrientes de agua
así jadea mi alma
en pos de tí, mi Dios.

* En alemán, que no es lengua romance, «objeto» y «objetivo» no muestran en su forma su parentesco, a saber, que todo lo «lanzado» (objectum) lo es hacia alguna parte; lo que hace difícil establecerlo, como se ve. El castellano expresa esto con cierta simplicidad característica cuando pregunta por ejemplo «¿y qué objeto tiene tanto hablar?», o afirma que «no tiene objeto hablar aquí».

Tiene mi alma sed de Dios,
del Dios vivo;
¿cuándo podré ir a ver
la faz de Dios?

Salmos 42, 2,3*

Siga yo en todos mis actos
los consejos del Más Alto
que todo lo puede y tiene.
Si otros han de superar
algún trance terrenal
su buen consejo interviene.

Sé desde ahora suya, alma,
y ten sólo confianza
en Aquél que te ha creado.
Pues que venga lo que venga
siempre en todo te aconseja
tu Padre que está en lo alto

(Paul Fleming, *Gesangbuch für die evangelische Kirche in Württemberg, núm. 324)***

Con que yo le tenga,
con que él sea mío,
con no olvidar mientras muera
ser de su fe digno,
pesares ya no conozco,
sólo amor, recogimiento y gozo.

Con que yo le tenga,
dejo a gusto todo,
mi bordón sigue su senda
fiando en él sólo,
dejo en paz que otros prosigan
su ancha ruta, clara y concurrida

Fr. v. Hardenberg

Los salmos de David, los himnos de Fleming, Gerhardt, Hardenberg y otros, presentan todos los síntomas del poema lírico, dicción poética, verso, rima. Y además se presentan en la forma de la mayoría de los poemas líricos: en primera persona, como enunciaciones de un yo que en este caso alaba, pide, ruega o reconoce su fe. Si no obstante afirmamos que la *petición* implícita en toda oración, que en los servicios divinos adopta esas formas de himnos li-

* Sigo la traducción de la Biblia de Jerusalén.
** El original de los poemas citados se dan en el Apéndice, pp. 245 ss.

túrgicos y salmos*, no es parte de la lírica como género (ni suele considerarse así, por lo demás), la razón no está en su contenido sino en el sujeto enunciativo de esas formas[147]. Se trata de un sujeto enunciativo *pragmático*, y como tal, orientado hacia un objeto lo mismo que los sujetos enunciativos de tipo histórico o teórico. La oración forma parte del culto al igual que el sermón o los actos rituales que realizan clero y comunidad. Se halla en el contexto del ritual religioso, contexto objetivo o de realidad establecido por la realidad religiosa y eclesiástica con la que a su vez pone en relación a los individuos de la comunidad. El yo de la oración es el yo comunal, y ni puede indicarse en qué grado lo vive como yo personal cada uno de los individuos que reza en la iglesia ni tampoco tiene nada que ver con la estructura de la oración, que siempre viene ya prescrita como oración comunal. Pues aunque el individuo que reza en la iglesia o en su habitación pronuncie la oración como expresión personal de piedad o de necesidad precisada de ayuda, el yo de la oración sigue siendo no obstante un yo pragmático, como el del individuo correspondiente que se identifique con él en el instante del rezo para sus fines personales. Éste no vive la oración como poema lírico aun cuando se presente en una bella forma lírica, precisamente porque refiere a sí mismo el yo preestablecido de la oración, según el grado de su compromiso religioso práctico.

Pero de lo que no cabe duda es de que salmos e himnos litúrgicos son formas muy sensibles, especialmente buenas como indicadores de la estructura y la lógica de la literatura. Pues *son* creación de escritores, sin que importe a nuestro propósito nombre ni talla literaria. Y de hecho su carácter se transforma en cuanto los encontramos en las obras de éstos y no en un libro de cánticos o en los oficios divinos. Por ejemplo, para quienes no hayan vivido jamás el himno «Con que yo lo tenga, con que sea mío» en la iglesia, sino como el quinto de los poemas de Novalis recogidos en sus *Geistlichen Lieder*, ese texto se encuentra totalmente sustraído al contexto de realidad de los oficios divinos protestantes. Su contenido religioso, la intimidad de sentimiento, la suave música del verso, se experimentarán como sentimiento religioso de un yo que así lo enuncia, como vivencia. Pero vivencia ¿de qué clase de yo? De un yo lírico, precisamente, el de ese poema lírico religioso; un yo que da a su piedad esa expresión y no otra, esa forma y no otra ¿Cómo se produce ese fenómeno? Únicamente mediante el contexto en que el lector encuentra ese poema. Pues no es en absoluto casual: es el contexto en que el escritor lo ha colocado. Al incluirlo en su recopilación y no darle por único destino su empleo en servicios religiosos el autor está indicando que no tiene finalidad práctica alguna, que el sujeto enunciativo no se quiere yo pragmático sino lírico. El poema piadoso carece de toda función en un contexto de realidad, y no es sino expresión artística de un alma piadosa.

* El alemán «Gebet» es sustantivación directa del verbo «pedir»,.

Ese cántico religioso «bifronte », como podríamos llamarlo, no resulta inapropiado para adentrarnos en la fenomenología del yo lírico y con ello en la estructura del poema y el género lírico. Hasta ahora nos ha servido como indicio de la posición en que se ha de encontrar el género lírico en el sistema enunciativo del lenguaje. En tanto poema de autor que no sirve a ningún fin utilitario, como por ejemplo los oficios divinos, plantea un caso límite que nos permite reconocer cuándo nos las habemos con un yo lírico o sujeto enunciativo y cuándo no. El criterio indicativo es en este caso una modificación en el modo de entender el yo que dice «yo» en este poema, con indiferencia de que seamos o no conscientes de la misma, y no desde luego la *forma* poemática por sí misma. Pues en principio puede darse forma de poema a todo enunciado sin hacerlo por ello lírico. Y aunque en razón de su contenido, de su asunto religioso o espiritual, pueda la plegaria ser creada por un escritor y recibir una forma literaria hermosa, no obstante se sigue hallando en el mismo plano que un pareado publicitario o un poema de ocasión (en el sentido corriente, no el de Goethe), aun cuando se halle en el polo opuesto desde el punto de vista estético. De cara a fundamentar los géneros literarios en la teoría del lenguaje y organizarlos conforme a ella hay que separar estrictamente el *sujeto enunciativo lírico*, que basta para generar lírica, de la forma en que se presente ésta, entendida como conjunto de todos los poemas líricos. Por estar la lírica arraigada en el sistema enunciativo del lenguaje, su forma peculiar es transferible a cualquier enunciado; y a la inversa, allí donde haya un sujeto enunciativo lírico la forma en que éste «se diga » no tiene por qué satisfacer la exigencia estética de que las producciones líricas sean obras de arte. Tal es el caso de los malos poemas. Es grande el riesgo de malentendido al decir que todo sujeto enunciativo que se propone como sujeto enunciativo lírico, esto es, que plantea que quiere hacer una enunciación lírica y no histórica, teórica ni pragmática, establece ya la forma lírica. Se trata del mismo proceso que hace que hasta la más trivial de las novelas se incorpore al género épico de ficción. Sólo que en este caso es mucho más perceptible y fácil de reconocer porque la narración de ficción ostenta las marcas que la diferencian de la enunciación de realidad, ya señaladas. En cambio la génesis lógica del poema lírico no las ostenta, ya que radica en el sujeto enunciativo y su forma es transferible a cualquier otro enunciado. El género lírico queda constituido por la voluntad expresa del sujeto enunciativo de proponerse como yo lírico, lo que quiere decir mediante el contexto en que encontramos el poema. Pero ni en el caso de la ficción ni en el de la lírica es la forma estética lo decisivo respecto a la pertenencia de las producciones concretas a su correspondiente género[148]. Por eso en el sistema de la literatura, entendida en un sentido distinto al estético, entra una novela tan mal escrita como se quiera imaginar pero no así el más brillante de los ensayos; queda comprendido el más involuntariamente cómico de los poemas de Friederike Kempner, pero no el salmo 42 de David;

y se incluye el quinto de los cánticos religiosos de Novalis cuando aparece en su recopilación de poemas, pero no cuando lo hace en un misal protestante.

Acaso haya quedado ya claro que todas estas definiciones no tienen otras miras que establecer la posición lógica de la lírica en el sistema literario. Una posición que, por resumir una vez más, se encuentra en el interior del sistema enunciativo, a diferencia de lo que ocurre con el género de ficción. Pero que al mismo tiempo cae por así decir fuera de las tres categorías de enunciación comunicativa, en otra área del sistema enunciativo. Con independencia de su grado de subjetividad, definimos la enunciación comunicativa por estar orientada desde el polo del sujeto hacia el del objeto, o lo que es igual, por tener una función en un contexto objetivo o de realidad; y el ejemplo del poema-plegaria nos servía para aclarar que la enunciación lírica no «quiere » por así decir desempeñar tal función, y que en su caso la relación entre sujeto y objeto se plantea de un modo diferente. Sólo una indagación más detenida en esa relación, o lo que es igual en la hechura y comportamiento del sujeto enunciativo lírico, podrá arrojar más luz sobre la génesis (lógica) del poema lírico en cuanto obra de arte verbal.

La relación lírica entre sujeto y objeto

Proseguiremos con ese particular caso límite que nos ofrece Novalis, para lo cual ofreceremos primero en su integridad ese quinto poema de sus *Geistlichen Lieder:*

Con que yo le tenga,
con que él sea mío,
con no olvidar mientras muera
ser de su fe digno,
pesares ya no conozco,
sólo amor, recogimiento y gozo.

Con que yo le tenga,
dejo a gusto todo,
mi bordón sigue su senda
fiando en él sólo,
dejo en paz que otros prosigan
su ancha ruta, clara y concurrida

Con que yo le tenga
dormiré alegre,
su corazón será eterna
dulzura de fuente,

que en ondas de mansa fuerza
todo al cabo lo ablanda y lo penetra.

Con que yo le tenga
tengo el mundo y tengo
gloria de ángel que sostenga
de la virgen el velo:
sumido entero en mirar
no me puede asustar lo terrenal.

Donde yo le tenga,
allí está mi patria;
como herencia llegan
a mis manos gracias;
entre sus fieles encuentro
hermanos añorados largo tiempo.

Desde ahora ya no entenderemos este canto plegaria sino poema lírico, en el sentido antes definido de enunciación de un sujeto enunciativo lírico que se propone como tal. Así entendido, resulta un punto de partida adecuado para observar el proceso del que resulta el poema. Proceso que por descontado no hay que entender en términos individuales como algo peculiar de este autor, y aún menos como algo a explicar en términos biográficos, sino únicamente como proceso lógico de lenguaje que tiene lugar en el marco de la relación sujeto-objeto propia de la enunciación lírica. Como tal, ciertamente, tiene infinitas formas distintas de manifestarse que constituyen las infinitas posibilidades de enunciación lírica y de producciones artísticas por ella originadas; sólo en este sentido es individual ese proceso, tanto si nos referimos a poemas y escritores líricos particulares como a estilos y épocas. Desde este punto de vista, la estructura de la lírica antigua sí se presenta diferente a la de la lírica moderna.

Este texto de Novalis resulta particularmente adecuado como punto de partida en nuestra investigación por desempeñar también las funciones de canto litúrgico; y por hacerlo en consecuencia en un contexto de realidad, la liturgia religiosa, como confesión pública de un corazón de amor a su señor, al Cristo. Hemos visto cómo ese impersonal yo comunitario del himno se muda en yo del autor cuando leemos o escuchamos el poema fuera de contextos litúrgicos. Cambia entonces el carácter del sujeto enunciativo, pero no el del objeto, como es natural, ya que el *poema* no cambia. La referencia de objeto persiste en el poema aunque éste no cumpla ninguna función litúrgica, lo que quiere decir que aquél sigue siendo unívoco: «él», que resuena por cinco veces como estribillo en los cinco comienzos de estrofa en una forma de acusativo que no es indiferente en el ritmo del poema, «ihn», a él, el Señor, cuya posesión colma el

corazón de un gozo del que dan testimonio en las cinco estrofas cinco estados distintos, nombrados en parte directa y en parte metafóricamente. Tan clara es la referencia de objeto en estos enunciados que el intérprete no tiene sino que constatar su carácter de manifestaciones del gozo piadoso del yo lírico que en ellos «se expresa ». A la relación entre sujeto y objeto de esos enunciados religiosos con forma de poema aún no le ha sucedido casi nada. Casi: porque algo sí ha sucedido, de todas formas. Algo que aparece en la cuarta estrofa; y bien pudiera no ser cosa de capricho el que esa estrofa se suprimiera o modificara en los libros de cánticos que incluyeron éste[149]. Ciertamente la razón puede haber estado en las resonancias eróticas de los versos cuarto y quinto, pero posiblemente también en cierta dificultad de comprensión de los mismos. Nos estamos refiriendo así a un indicio, un elemento esencial en la relación entre sujeto y objeto. No son sólo esos versos por sí mismos los que generan una cierta dificultad interpretativa, sino también sus relaciones con los dos precedentes y los dos siguientes. No se trata aquí de interpretar la estrofa: por ejemplo, decidir si la comparación del estado de beatitud con un ángel que alza el velo de la virgen pudiera haberse inspirado en una pintura que representa a un ángel alzando el velo de la virgen santa, o si ese «mundo» del principio contrapuesto a «lo terrenal» del final hay que entenderlo como mundo divino superior, cumplido en Cristo, ante cuya visión el terrenal se desvanece y no alberga ya más terrores. No, no se trata aquí de tales cuestiones particulares, sino del proceso de enunciación que se deja sentir precisamente en que haya que plantear cuestiones interpretativas al texto. Pues en esa cuarta estrofa la referencia de objeto *ha dejado de ser clara*, y por eso precisamente obliga a plantear tales cuestiones. Los tres enunciados que contienen esos seis versos, uno por cada dos, son más dispares que en las cuatro estrofas restantes*. Así que la supresión de ésta en los misales y libros de cánticos puede entenderse indicio de que el yo de esta estrofa no admite ser transferido al yo comunitario tan fácilmente como el de las restantes. En esta estrofa se hace patente el proceso que convierte una enunciación en lírica, con lo que deja de cumplir la finalidad «inequívocamente » pragmática de una plegaria.

No lo suficiente, sin embargo, a pesar de esa cuarta estrofa. En tanto caso límite entre enunciación con sujeto pragmático y lírico, esta plegaria-poema nos ha servido tan sólo como un primer indicio de la naturaleza de ese proceso constituyente de lo lírico que lo distingue de los restantes tipos de enunciación. Por tanto ahora es preciso presentar lo que ocurre entre sujeto y objeto de la enunciación recurriendo a algunos ejemplos; éstos se han escogido en orden cronológico con la intención de hacer visible el proceso en el aumento progresivo de la dificultad de interpretación. Lo que a la vez supone una posible explicación del hecho de que la lírica antigua ofrezca menos dificultades de interpretación que la moderna.

El primer ejemplo escogido es el célebre poema a la primavera de Mörike, *Er ist's*:

Primavera otra vez tremola
su cinta azul a los vientos;
vagan como presentimientos
familiares, dulces aromas.
Sueñan ya violetas
que vendrán enseguida.
¡Oye, lejos, leve un arpa suena!
¡Eres tú, primavera!
¡Tú eras lo que yo oía!

El poema no ofrece dificultades de comprensión. Se reconoce al punto de qué habla. El polo objetivo al que se refiere cada verso está claro: la primavera invocada con la primera palabra, la primavera por venir para ser precisos, sólo se evoca como tal en los versos tercero, quinto y sexto, mediante los términos «presentimientos», «ya», «vendrán enseguida». Sin embargo los dos primeros versos ya conllevan una imagen bien distinta: una cinta azul que tremola a los vientos. No ondea por sí sola, pero si *nosotros* quisiéramos responder a la pregunta de quién la hace tremolar tendríamos que decir «la primavera». Empero, estaríamos haciendo entonces algo diferente de lo que hace el poema. Lo que éste dice es «primavera», y sólo mediante la supresión del artículo que convierte el nombre de una estación en nombre propio, en persona, es posible ya que ésta haga tremolar su cinta azul. Pero no hay ninguna forma enunciativa en que el intérprete pueda repetir esa metáfora. Si dice, «se trata de una metáfora que acaso exprese el cielo azul de primavera», está haciendo algo distinto del poema, que no habla de cielo alguno, únicamente nos pone ante los ojos la imagen de una cinta azul que tremola, muy alejada del polo objetivo fácilmente identificable, la primavera. Los cuatro enunciados siguientes están más próximos al polo del objeto; nombran fenómenos primaverales concretos, «familiares »: violetas y dulces aromas, que nos rozan con unos «presentimientos» en que resuena directamente el presagio de la primavera. Sin embargo, si bien se mira el enunciado acerca de las violetas es impreciso. Ya sueñan, vendrán enseguida: con la poca oscuridad que tienen estos enunciados, y no sabríamos explicar tan fácilmente si se habla de violetas que ya están ahí, quizás como botones, o si se hallan tan sólo en el aire como presagios de primavera, o si se trata quizás de algo más inde-

* Esta estrofa, literalmente, reza así: «Con que yo le tenga,/ también tengo el mundo;/ bienaventurado como un mozo-celeste (ángel)/ que sostiene el velo de la virgen,/ sumido en mirar/ no me puedo asustar de lo terreno».

finido aún que sólo en la imaginación del poeta está ya ahí. Casi inadvertidamente la referencia al objeto se hurta a nuestras cuestiones, a nuestra interpretación. Así sucede de lleno y abiertamente en el último de esos enunciados. Como en la metáfora de la banda azul, el poeta lleva a cabo un desplazamiento de sentido, pero ya no a la imagen de algo visible, sino meramente audible. Y sin embargo tampoco se trata de un concreto fenómeno audible de primavera, como sería por ejemplo el requisito predilecto de todo poema primaveral de los románticos, el canto de la alondra, sino de algo que de nuevo carece de toda referencia a relaciones reales del objeto: un débil sonido de arpa lejana. Y al cabo es precisamente ese sonido absolutamente imaginario el que resume los presagios de primavera: ese sonido es ello, él es la primavera, es lo que ha percibido ese yo lírico que ahora anuncia su presencia en el poema.

Reflexionemos acerca de lo que hemos captado como elemento estructural organizador al prestar atención a este pequeño poema. Poema que hasta un niño entiende, pues está claro de qué habla. El polo objetivo de la enunciación es la primavera que se anuncia. Pero entonces se hace patente que, si captamos el poema como un todo, lo que queda al final como impresión y vivencia del mismo no es en absoluto la primavera por venir, la referencia objetiva, sino su cinta azul que tremola, violetas que sueñan, un quedo sonar de arpa. Algo ha sucedido con la estructura sujeto-objeto de esos enunciados, algo que jamás sucede cuando se trata de enunciados comunicativos. Por decirlo así, se han retirado de su objeto, se han ordenado unos respecto a otros y han ganado así contenidos que en absoluto refieren al objeto, al menos no directamente. Ya no se orientan por él, ni él los dirige o controla. No establecen una referencia de objeto, un contexto de comunicación, por tanto, sino lo que llamaremos referencia o contexto de sentido [Sinnzusammenhang]. Esto significa que los enunciados han sido expulsados de la esfera del objeto y arrastrados al interior de la del sujeto. Y éste es el proceso que crea la obra de arte lírica, la ordenación recíproca de los enunciados dirigida por un sentido que el yo lírico quiere expresar en ellos. Cómo lo haga, de qué medios lingüísticos, rítmicos, métricos o fonéticos se sirva, hasta qué punto el poema muestre o no una cohesión interna, eso corresponde a la faceta estética de su quehacer poético. Y en el resultado, el poema, no es posible distinguir si esa referencia de sentido resulta de la forma y coordinación de los enunciados o a la inversa la dirige. Pues sentido y forma son idénticos en el poema.

El poema de Mörike se nos hace fácil y simple de comprender porque la referencia de objeto permanece clara, a pesar de todo el ropaje sensorial y metafórico de sus enunciados. El sentido del que surge el poema, el presentimiento de la primavera, se nos abre directamente. Y sólo un examen detallado de términos, imágenes y referencias nos ha permitido advertir el proceso de retraimiento de los enunciados del polo objetivo. Podemos plantear como fórmula que *cuanto más clara la referencia de objeto, más fácilmente se nos brindará la de sentido, y viceversa.*

Como segundo ejemplo nos servirá un poema con un grado de dificultad interpretativa mayor, aunque todavía intermedio, y perteneciente ya a los tiempos modernos: *Musik im Mirabell*, de Georg Trakl. Ha de señalarse al mismo tiempo que el grado de dificultad en absoluto viene condicionado por la procedencia temporal, aunque sea válido en términos generales decir que es mayor en la lírica moderna que en la de épocas anteriores. Pero ya *Selige Sehnsucht* de Goethe, por ejemplo, deja oscuridades de sentido sin resolver; por no hablar de Mallarmé, en quien H.Friedrich sitúa el comienzo de la modernidad, y que de hecho es difícil por razones «modernas », distintas a las de poema de Goethe: precisamente las mismas que convierten el poema de Trakl en un problema de interpretación diferente y más difícil que en el caso de Mörike. Lo hemos escogido para nuestros fines porque el sujeto enunciativo lírico en primera persona no se da a conocer, lo que permite advertir con mayor claridad la relación lírica entre sujeto y objeto. (En la próxima sección se estudiará con mayor detenimiento la hechura y forma de manifestación del sujeto enunciativo lírico).

Música en Mirabell

Una fuente canta. Las nubes están
en el radiante azul, blancas, suaves.
Pensativas gentes silenciosas van
por el viejo jardín al caer la tarde.
Mármoles de ancestros se tornan cenicientos.
Una bandada en la lejanía vuela.
Un fauno mira con ojos muertos
sombras deslizarse en las tinieblas.

Las hojas caen rojas del árbol viejo
y entran girando por la abierta ventana.
Un fuego alumbra en la estancia reflejos
y pinta de angustia borrosos fantasmas.

Un extraño pálido entra en la casa.
Un perro por alamedas perdidas corre.
La doncella apaga una lámpara.
El oído oye sonatas en la noche.

A primera vista, tampoco este poema parece ofrecer mayores dificultades. Con las tres oraciones aseverativas de diversa longitud que forman los cuatro versos de la primera estrofa creemos habernos enterado ya de la referencia objetiva: un viejo jardín en el que una fuente canta, sobre el que hay

unas suaves nubes blancas en el azul radiante, y por el que pasan gentes silenciosas y pensativas. Pero aunque hayamos utilizado todas las indicaciones que da la estrofa para establecer así la referencia de objeto; sin embargo no acaba de cuadrar exactamente. Hemos dado entrada a preposiciones que no están en el poema (fuente *en* el jardín, nubes *sobre* él); y vemos que si las quitamos vuelve a disolverse el contexto que gacias a ellas habíamos establecido. Las oraciones «Una fuente canta. Las nubes están en el radiante azul», etc. están yuxtapuestas sin conexión, sin referencia mutua, y precisamente la ligereza al establecerla señala aquí el límite sutil entre enunciación comunicativa y lírica. En los versos siguientes el fenómeno se prolonga de diferente modo, y se extiende de los versos a las estrofas mismas. Los enunciados de la segunda aún parecen signos dispares de un jardín que se oscurece al atardecer, unos signos que ya provocan sin embargo una leve disolución del contexto de relaciones aún relativamente bien trabado en la primera estrofa, un principio de desorientación y con ello una atmósfera cada vez más densa de inquietud, que se hace palabra en la última de la tercera estrofa, *Angstgespenster*, fantasmas de angustia. Pero justamente esta estrofa parece establecer de nuevo un inesperado punto de orientación, una perspectiva en cuyo foco parece ocultarse el sujeto enunciativo: un árbol ante una ventana abierta, una estancia desde la que alguien mirara al jardín, insinuada por el adverbio de dirección «herein»; pero como falta una indicación de ese tipo no es admisible establecer tal referencia de objeto. Pues en efecto se ve cómo precisamente la omisión de tal punto focal hace aumentar la desorientación, pese a las indicaciones espaciales, hasta que los versos «un extraño pálido entra en la casa» y «el oído oye sonatas en la noche» rehúsan toda respuesta a cualquier pregunta por una referencia de objeto, por ejemplo de quién es ese oído que escucha acordes de sonata y dónde suenan éstos. Y así hasta el título, con su concreta localización topográfica y aunque la palabra música parezca precisar algo más el último verso, se disuelve de modo peculiar en algo indeterminado, ilocalizable.

Este trayecto por los versos y estrofas del poema muestra un fenómeno notable, casi paradójico. Comparados con los enunciados de los versos de Mörike, los de Trakl son mucho más concretos y realistas, y tienen todos la forma de objetivas oraciones aseverativas. No hay una metáfora. Y también la referencia objetiva es más definida y concreta: un lugar, una casa y un jardín, al caer las sombras. No obstante se comprueba que los enunciados se retraen mucho más radicalmente de semejante referencia de objeto, que por eso precisamente se disuelve y disipa en una angustiosa atmósfera de inquietud y pérdida que va cuajando con el poema. Y en la exacta medida en que se disuelve y se hace irreconocible se oscurece también la referencia de sentido, y ya no cabe calificarlo de poema definido y fácil de clasificar como aún permitía el de Mörike.

Como ejemplo de referencia de objeto casi totalmente oculta sirva un pequeño poema moderno, seis escuetos versos de Paul Celan:

En la sirena de niebla

boca en el oculto espejo
rodilla ante el pilar de la altivez
mano en el barrote de la reja:

pasaos lo oscuro,
nombrad mi nombre,
llevadme ante él.

(*Mohn und Gedächtnis*, p. 45)

Los tres versos de la primera estrofa nombran tres partes del cuerpo presentadas como seres aislados, cada uno inserto en una relación tan precisamente definida como difícil de penetrar. Los dos puntos que cierran la estrofa indican que el imperativo de segunda persona de plural que forma los tres versos de la segunda estrofa se refiere a las partes corporales así conjuradas, que se ven requeridas a hacer algo con el yo lírico que al fin se expresa y se da a conocer como pronombre de primera persona; respecto a lo cual los dos últimos imperativos, «nombrad» y «llevad», son más claros que el primero, «pasaos». Como sucede con frecuencia en poemas, quizás la palabra final pudiera cuando menos aclarar la referencia de objeto: en este caso es *ihn* (a él), acusativo del pronombre personal masculino de tercera persona. Si suponemos que se refiere a una persona de género masculino no encontramos referencia posible; no hay tal. Gramaticalmente sólo queda por tanto referirlo a alguno de los substantivos masculinos que aparecen: en alemán lo son «boca», «espejo», «arrogancia» y «nombre». Lo inmediato es hacerlo al que le precede más de cerca, «nombre», y entonces cabría construir una posible referencia de objeto, muy incierta y escondida, e interpretar el poema de la siguiente forma: el yo lírico no se vive como unidad personal sino como boca, rodilla, manos, partes separadas entre sí, con diferentes relaciones, mutuamente enajenadas y sobre todo enajenadas y oscuras para el yo al que no obstante pertenecen. Es posible que el enunciado «pasaos lo oscuro» apunte a ese sentido*. Pero quien establece la identidad del yo consigo mismo no son las partes del cuerpo, tan diferentes o sentidas como tales que cabe preguntarse qué tienen que ver boca, rodilla y mano, sino ante todo el nombre. El nombre es la persona en mucha mayor medida que boca, rodilla o mano; a las que se conjura entonces a reconocer primero el nombre del yo y luego a llevar «me» al menos ante él, a confrontar «me», el yo lírico, con su nombre.

Esta tentativa de interpretación de los seis versos de Celan ha hecho necesario un proceder completamente diferente que en el caso del sencillo

poema de Mörike o incluso en el de Trakl. Ya no es posible indicar una referencia de objeto que se reconozca con mayor o menor claridad para observar luego cómo retrae de él sus enunciados el yo lírico, de manera delicada y aún transparente en Mörike, más radical y oscura en Trakl. Con Celan ha habido que proceder a la inversa, partir de las palabras aisladas, de los enunciados aislados, y establecer entre ellos una relación meramente posible, no segura y unívoca; con ello intentábamos establecer primero un sentido y sólo por esa vía avanzar luego hacia un posible objeto. Pero aquí ambos coinciden, no cabe separarlos como primavera y presentimiento de la misma en Mörike, crepúsculo y angustia en Trakl. En el poema de Celan no hay ninguna objetividad externa al sujeto, ninguna referencia de objeto. Pues no es posible saber si tras el poema hay una posible experiencia objetiva ni de qué tipo sea. Si nuestra interpretación es más o menos atinada, el poema no parece enunciar otra cosa que metáforas de una posible vivencia de identidad del yo consigo mismo o de falta de la misma. Y aun esa vivencia o experiencia sólo puede interpretarse como sentido posible del poema. Cuanto más escondida la referencia de objeto, tanto más difícil de interpretar la de sentido.

El proceso que creemos poder presentar a partir de estos ejemplos como relación lírica entre sujeto y objeto parece corresponderse sobre todo con la teoría simbolista de la lírica. Sea mencionada aquí una conocida afirmación de Mallarmé de la que W. Vordtriede dice que «contiene toda la estética simbolista comprimida»[150]: «Nombrar un objeto es suprimir en tres cuartas partes el goce del poema, que consiste en adivinar poco a poco: sugerirlo, ahí es donde está el sueño. Es el perfecto uso de ese misterio el que constituye el símbolo: evocar poco a poco el objeto para mostrar el estado de ánimo, o al revés, escoger un objeto y sacar de él un estado de ánimo mediante una serie de desciframientos»[151]. Lo que Mallarmé llama símbolo, que con más o menos variaciones es la idea de poema en toda la corriente simbolista, se expresa particularmente en la segunda parte de su formulación del proceso, la que nosotros hemos tratado de describir como retraimiento de la enunciación del polo objetivo; únicamente, Mallarmé se refiere a la relación entre vivencia y objeto, el *estado de ánimo*. Pero en una u otra dirección, *evocar un objeto o escogerlo*, la formulación permite reconocer claramente la relación lírica entre sujeto y objeto en la que se desarrolla el proceso de metamorfosis de éste último. Símbolo no significa así otra cosa sino aprehensión del objeto por parte del yo lírico, o metamorfosis de aquél en *estado de ánimo* que lo convierte en simbólico para el yo. Sin embargo es del tipo de «desciframiento», es decir, de la forma verbal y lingüística del poema, de lo que depende en qué medida sea identificable el objeto. Pues *poésie pure*, pura forma lingüística, es el fin declarado del simbolismo. Analizando los poemas de Mallarmé «Sainte» y «Éventail (de Mme.Mallarmé)», H.Friedrich trata de alcanzar ese proceso de retraimiento del objeto y afirma: «de modo que no se hace presente una cosa, se establecen distancias con ella; la cosa no se hace más clara, pero sí el proceso de descosificación»[152].

Esta breve referencia a la teoría central del simbolismo sólo nos sirve como testimonio especialmente claro en favor de nuestra fórmula estructural que fundamenta la lírica en la teoría de la enunciación. Pero el empeño de la *poésie pure* en que la palabra se libere, del que apenas hemos hecho aquí más que dejar constancia, lleva a fijar la vista en ciertas formas líricas extremas de la modernidad actual así como en la poética a ellas asociada, una poética desarrollada con ayuda de lingüística y teoría del texto. Común a práctica y teoría es un fenómeno que se les vuelve problema, el predominio del lenguaje, así como su insistencia a veces excesiva en que los poemas están hechos con palabras. Es preciso comprobar si ante ese fenómeno también se sostienen esa estructura sujeto-objeto propia de la lírica y la teoría en que se funda; o por anticipar la respuesta que creemos correcta, comprobar si se puede aplicar esa estructura para definir esos fenómenos y darles su lugar en el sistema lírico.

Con la vista puesta en renovadores del lenguaje poético como Mallarmé, Arno Holz, o en el siglo XX Gertrude Stein, M. Bense afirma lo siguiente en uno de sus numerosos escritos en torno a esta cuestión: «en este tipo de poesía no son las palabras las que sirven de pretexto a los objetos, sino los objetos los que sirven de pretexto a las palabras. Como si dijéramos de espaldas a las cosas, dándoles la espalda, se habla de palabras, metáforas, contextos, líneas, sonidos, morfemas y fonemas; se trata de poesía metalingüística, de una poesía encerrada en su propio mundo»[153]. Como ejemplo muy instructivo aunque desde luego relativamente primitivo nos sirve un texto de Arno Holz que Bense reproduce como testimonio favorable a su tesis:

Viejos
ferroxiloencureñados
forjabombados forjanillados forjastampados
broncíneos cañones
broncíneos pedreros broncíneos obuses broncíneos morteros
broncíneos basiliscos
brocíneos cameletes broncíneos falconetes
abajo en el puerto
se desenganchan

(Phantasus)

Cabe preguntar si la radical novedad del lenguaje y de la manera de describir las cosas no es al cabo mera consecuencia última de la estructura suje-

* «Yo» es neutro en alemán, lo que coincide en género con «das Dunkel», lo oscuro. Podría reflejarse en el verso rompiendo el ritmo: «pasaoslo, oscuro».

to-objeto de la lírica. En efecto, la definición de Bense de los objetos como pretextos para palabras no es a mi entender sino otra forma de expresar el proceso lírico de enunciación, sobre no ser tampoco más que consecuencia extrema de la fórmula de que las palabras son pretextos para objetos. Ambas fórmulas valen para poemas que sean pura descripción de cosas; la contraposición de ambas expresa dos posiciones extremas del proceso de enunciación lírica, en el que el polo objetivo puede tender a ser reconocible o a lo contrario en mayor o menor medida. Si las palabras aparecen como pretextos de los objetos, se da el primer caso, si la inversa, el segundo. Pero en ambas fórmulas son las palabras el elemento decisivo. Son el medio del sujeto enunciativo lírico que describe cosas; por tal hay que entender poemas de objeto [Dinggedichte] que no hacen éste transparente a la manera simbólica o simbolista, sino que describen líricamente o dan forma a «la cosa misma ». Los poemas de ese tipo son ejemplos particularmente instructivos aunque también sutiles, por cuanto en ellos hasta el sujeto enunciativo lírico se presenta centrado en el objeto y empeñado en una adecuada descripción de la cosa. De ahí que no sea azar si tales poemas se prestan con particular facilidad a la designación de «textos» y por así decir se agrupan en la frontera que discurre entre enunciación lírica e informativa. Un poema de objeto como «Römische Fontane» [Fuente romana] de Rilke, que no apunta en ningún momento más allá del fenómeno descrito, una fuente de tres piletas una sobre otra, se halla en el interior del terreno lírico y lejos aún de esa frontera, pues se presenta a sí mismo como poema con su forma de soneto; y además, con un lenguaje poético que proclama la voluntad lírica del sujeto enunciativo en sus metáforas, en absoluto forzadas, sino delicadamente contenidas ya en los mismos términos elegidos («se inclina gentil», «con silencio responde a su quedo hablar», «se difunde sin nostalgia»). La fórmula de Bense de que los objetos se tornan pretexto para palabras le cuadraría a este poema al menos en su punto de arranque, porque el objeto se convierte en ocasión para un poema, para una enunciación lírica que se retrae a las palabras. Y un poema que se incorpora así a la tradición de la forma lírica no permite reconocer si el objeto es «meramente » ocasión o aun pretexto para el acontecimiento verbal o bien son las palabras las que se orientan y encaminan hacia el objeto. En este poema, dicho en nuestros términos, el proceso de retraimiento de la enunciación del polo objetivo, que el sujeto de la misma inicia al proponerse como sujeto lírico, se reconoce no sólo en la forma externa de soneto sino en un rasgo estructural aún más esencial, el lenguaje metafórico poético; de modo que la impresión que deja tras de sí este poema, como el de Mörike sobre la primavera, son las representaciones mentales que las palabras de las metáforas conjuran sin que se altere la plena claridad de la referencia de objeto.

Otro es lo que sucede con el texto de Arno Holz. Que el objeto, los cañones, sean un pretexto para las palabras concuerda con los esfuerzos teóricos y prácticos del escritor Holz por dominar la realidad mediante la lengua; esfuerzos cuyo resultado es que el lenguaje, para ser precisos el proceso de diferenciación que tal dominio requiere, se independiza en forma de asociaciones y series de palabras. «Holz... intenta llevar el lenguaje a convertir por completo lo pensado en palabra, a su verbalización total; esto es, un proceso en que el lenguaje explora sus posibilidades no en las silenciosas comarcas del sentido sino en el enriquecimiento verbal de la exposición»[154]. De hecho, la «verbalización de lo pensado» y la fórmula de Bense coinciden con nuestra fórmula estructural. Los objetos, los cañones, se esfuman tras las palabras, que se hacen independientes y persisten en un mundo y con un valor propios en tanto sonidos vocales. Los enunciados de ese fragmento, reducidos a sustantivos y atributos, series de palabras, se han retraído del objeto para coordinarse entre sí. A diferencia de lo que ocurría con Trakl y Celan, sin embargo, el polo objetivo no queda oscurecido. Sigue estando claro justamente por tratarse de un puro proceso de lenguaje, por así decir sin trasfondo de sentido, y ser el tema del texto la relación entre la cosa a describir y la lengua que la describe. Esto no contradice la fórmula de que el objeto se esfuma en las palabras, se verbaliza o ha de ser verbalizado. Las miras de esta enunciación lírica están puestas en reconstituir el objeto en las «impresiones » que las palabras suscitan, y que han de entenderse provocadas por el objeto (lo que guarda relación con el impresionismo pictórico). Y visto así, esta poesía de objeto se halla cerca del límite con la enunciación comunicativa.

Con todas las diferencias de estilo debidas al tiempo, hay una línea que une a Arno Holz con un lírico moderno como Francis Ponge, cuya obra más conocida lleva por título *Le parti pris des choses* (1942). Consistente en 32 fragmentos de prosa, esta obra apenas da la impresión de ser literatura lírica, y no por la forma como tal, pues la prosa puede presentarse como específicamente lírica, por ejemplo en *Offenbarung und Untergang* de Trakl; pero es que aquí la prosa sirve de apoyo a descripciones objetivas de cosas y fenómenos indicados en cada caso por el título: *Pluie, L'orange, La bougie, La cigarette, L'huître, Le feu,* por mencionar tan sólo algunos de esos textos de diversa longitud. En el más importante de sus escritos teóricos, *My creative method,* a pesar de su título redactado en francés, define Ponge con gran precisión ese método creativo fundado en la descripción y resume el resultado en una frase impresa con grandes caracteres:

Parti pris des choses
égale
Compte tenu des mots.

Es decir, tomar el partido de las cosas equivale a tomar en cuenta las palabras*. A cuenta de un texto suyo titulado *Le galet* Ponge manifiesta que de lo que se trata es de una verbalización o para ser más precisos en su caso de un tornarse palabra el objeto a describir, diciendo que lo quisiera «sustituir por una adecuada fórmula lógica (verbal)»**. Y que si no hubiera en el diccionario (el Littré) las palabras precisas, tendría que crearlas. Pero lo esencial de ese método creativo es la perspectiva de que la función de las palabras no es propiamente designar el objeto sino la idea del mismo, que por así decir no es cosa de éste sino del sujeto; un sujeto cuya designación como sujeto lingüístico coincidiría con la intención de Ponge. Pues de lo que se trata no es del sujeto enunciativo, ni del lírico ni de ninguno en general, sino de la palabra que se encuentra ya en una lengua dada previamente. «Se trata del objeto como noción. Del objeto en la lengua francesa, en el espíritu francés (verdaderamente, artículo de diccionario francés)»[155]. El objeto en lengua francesa es la palabra francesa para ese objeto.

Aunque la relación entre lengua y objeto o realidad que Ponge tiene en mente es la que define el problema de la intencionalidad del lenguaje, para él no se trata de un problema filosófico como en el caso de Wittgenstein, sino específicamente poético; por eso a su entender el escritor está por encima del filósofo: «Superioridad de los poetas sobre los filósofos»[156]. Lo que no obsta para que se pregunte titubeante si aun cabe utilizar ahí el término «poeta». De hecho sólo puede aplicarse al texto de Ponge en tanto se hable de esfuerzo puramente lingüístico por alcanzar una palabra que exprese la idea del objeto, pero ya no referido a esfuerzos métricos, rítmicos, musicales, en una palabra, formales. Desde el punto de vista de la lírica tradicional, pero también de otra bien moderna que se acerca a la forma de prosa, un texto como el siguiente ha de leerse como *material* para un poema; un material que, ciertamente, ya contiene algún recurso artístico como símiles o metáforas, pero que aún no se ha sometido al proceso de creación formal de un poema:

> El fuego clasifica: de entrada todas las llamas se dirigen en algún sentido...
> (No se puede comparar el movimiento del fuego más que al de los animales: es preciso que deje un sitio para ocupar otro; avanza como una ameba y una jirafa al mismo tiempo, con el cuello retozón y pie rampante)...
> Luego, mientras se desmoronan las masas contaminadas metódicamente, los gases que se desprenden se transforman al compás en una sola candileja de mariposas***.
>
> (*Lyren*, Frankfurt a.M. 1965, p.48)

* Traducción de la traducción de la autora.

** «remplacer par une formule logique (verbale) adéquate» [francés en el original].

*** Le feu fait un classement: d'abord toutes les flammes se dirigent en quelque sens...
(L'on ne peut comparer la marche du feu qu'à celle des animaux: il faut qu'il quitte un endroit pour en occuper un autre; il marche à la fois comme une amibe et comme une girafe, bondit du col, rampe du pied)...
Puis, tandis que les masses contaminées avec méthode s'écroulent, les gaz qui s'échappent sont transformés à mesure en une seule rampe de papillons [francés en el original].

Por eso, según los criterios de nuestra teoría los textos de Ponge ya se encuentran allende la frontera de la enunciación lírica en pleno territorio de la comunicativa, por lo mismo por lo que él los denomina «*définitions-descriptions*». A mi parecer la hegemonía del lenguaje, su absolutización o «concreción », es la causa de la eliminación de la forma lírica en cuanto forma, proceso que continúa hasta los fenómenos más recientes de la «poesía concreta » que trabaja gráficamente palabras, sílabas y letras y produce «textos visuales ». Con ese tratamiento de elementos de lenguaje como material gráfico se alcanza el límite en que ya no rige la relación lírica entre sujeto y objeto, con lo cual, a nuestro entender, esa forma de poesía visual-concreta ya no cae dentro del ámbito de la lírica[157].

Si bien hemos observado en algunos ejemplos la relación lírica entre sujeto y objeto hasta alcanzar sus límites con la enunciación comunicativa y asomarnos al otro lado, no obstante queda aún en el terreno lírico un fenómeno que merece mención, y que puede calificarse de lírica objetiva u orientada hacia el objeto de una manera específica y diferente a los poemas de objeto antes mencionados: la lírica política. Por tal ha de entenderse únicamente aquélla en que el objeto del poema es una situación política en cuanto tal; no así en cambio cuando ésta es motivo de la vivencia emocional del poeta, como por ejemplo en la elegía de Andreas Gryphius por la caída de Freistadt o los poemas de lamento y duelo provocados por los crímenes nazis, tales como la recopilación de Nelly Sachs *In den Wohnungen des Todes* o *Todesfuge* de Paul Celan. Aunque sin duda la poesía ocasionada por situaciones y sucesos políticos presente una amplia gama desde lo emocional a lo crítico y objetivo, no obstante está justificado entender por poemas políticos únicamente los del segundo tipo. Y si bien los del primero cumplen todos los criterios de la relación lírica entre sujeto y objeto y se mantienen a distancia del límite con la enunciación comunicativa centrada en el objeto, en cambio la lírica política en sentido propio radica como es natural muy cerca de esa frontera. El yo lírico de un poema de circunstancias de Heine o Brecht, por tomar como referencia dos cumbres de la lírica política separadas por cien años, se aproxima en muchos casos a la condición de sujeto enunciativo histórico, teórico o pragmático.

> Desde que conozco al Fritz alemán
> siempre fué un dejado.
> Pensé en marzo: se ha hecho un hombre y obrará
> desde hoy más sensato.
>
> ¡Con qué orgullo su rubia cabeza ha erguido
> ante los más altos de la nación!,
> cómo, aun sin permiso,
> les habló de alta traición.

Sonó tan dulce a mi oído
como una saga o un cuento,
y sentí como un chiquillo
mi sangre otra vez latiendo.

Mas el pendón rojo, negro y amarillo,
trapos de germanos viejos,
apareció, y se esfumó mi delirio
y todos los dulces cuentos.

Conocí los colores de ese pendón
y cuáles eran sus agüeros:
de la libertad germana, como a Job,
las peores nuevas me trajeron.

Ví al Arndt, al padre Jahn le ví,
de sus tumbas levantarse
ví a los héroes de antaño y acudir
a pelear por el kaiser.
...
Mientras el bueno de Fritz, tan tranquilo,
se fué a echar su cabezada,
y despertó otra vez en el bolsillo
de treinta y cuatro monarcas.

Cuando Heine entona en versos como éstos, ciertamente muy personales, una amarga queja satírica por la rota esperanza de libertad, o cuando en los poemas de Svendborg Brecht se expresa lacónica y dialécticamente sobre la prevista guerra de Hitler en estos términos:

Cuando el de la brocha habla de paz por los altavoces
los peones camineros miran la carretera
y ven
cemento hasta la rodilla, previsto
para tanques pesados

El de la brocha habla de paz.
Los fundidores levantan
sus espaldas doloridas,
sus manos grandes del ánima de un cañón
y escuchan.

Los pilotos de bombardero reducen motores
y escuchan
cómo habla de paz el de la brocha.
...

en ambos casos el proceso lírico como tal está poco marcado, en cierto modo. Los enunciados dispuestos en forma de poema siguen estando en buena medida orientados hacia el objeto, y en consecuencia son directos, lo que aún queda más subrayado por la mención de las correspondientes figuras políticas o de época. Pero aunque en ambos casos ese proceso de génesis del poema sea débil y la enunciación apenas parezca retraerse del objeto, no obstante interviene un elemento que les da forma y los ordena en poema. Similar en ambos casos, aunque diferente según el estilo individual y de época, ese elemento es una *discrepancia,* la que en Heine se expresa en primera persona entre esperanza y decepción, y en Brecht, entre la simple constatación de los preparativos bélicos que realizan peones camineros, metalúrgicos y pilotos... y la voz de «el de la brocha» que habla de paz por los altavoces. Pero por ser elemento formal y contenido temático al tiempo, esa discrepancia se revela elemento de sentido lírico que dirige la enunciación y ordena los enunciados en poema, de diferente manera en cada caso. Es fácil ver que la rima y regularidad de las estrofas de Heine podría resolverse fácilmente en su prosa característica, en tanto los poemas de Brecht, sin rima, medida ni regularidad, paradójicamente se resisten en cambio a tal disolución, porque en ellos el elemento de discrepancia está tratado estructuralmente de manera más antitética que en el poema de Heine, y se revela elemento de sentido más inmanente y decisivo. Pero en ambos casos, que valen aquí como paradigmas de lírica política, pese a toda su cercanía a la enunciación comunicativa se trata de poemas, que lo son en virtud de una específica relación entre sujeto y objeto, a saber, un sujeto enunciativo lírico que se propone como tal; y el poema de Brecht indica que el criterio decisivo al respecto no es en absoluto la forma externa.

Mediante unos cuantos ejemplos hemos tratado de describir esa relación lírica entre sujeto y objeto como estructura que se distingue de la enunciación comunicativa, orientada hacia el objeto, ya sólo por que éste no es en su caso finalidad sino ocasión; o dicho de otro modo: *la enunciación lírica no trata de desempeñar ninguna función en un contexto de realidad, objetivo.* Pero la circunstancia de que el objeto no sea finalidad sino ocasión es el origen de la infinita variabilidad de la relación lírica entre sujeto y objeto, que por su parte condiciona el grado de dificultad de comprensión. Como ya se ha señalado, puede servir como criterio general en la historia de lírica universal el que en la lírica moderna la referencia de objeto es más escondida que en épocas anteriores, perspectiva estructural sobre la historia del género en razón de la cual precisamente se escogieron los poemas de Mörike, Trakl y Celan. Pero como también se ha mencionado más arriba (pp.169), esa característica general no afecta sin embargo a todas las formas particulares. La referencia objetiva de «Selige Sehnsucht» (Bendita nostalgia) de Goethe se nos hace accesible con más dificultad que en el poema de Nelly Sachs «Schmetterling» (Mariposa); comparación paradigmática de muchos otros casos, que aquí nos sirve además

para hablar, con este último poema como ejemplo, de otro elemento estructural de la enunciación lírica, aunque sea secundario: el *título del poema.*

El poema de Nelly Sachs reza así:

Qué hermoso más allá
llevas pintado en polvo.
Del núcleo llameante de la tierra,
de su corteza de piedra
resultaste tú,
trama de separaciones a la medida de lo efímero

Mariposa,
¡buenas noches a todos los seres!
los pesos de vida y muerte
se desploman con tus alas
en la rosa,
ajada con la luz que madura de vuelta a casa.

Qué hermoso más allá
llevas pintado en polvo.
Qué signos de realeza
en el misterio del aire.

La referencia de objeto se ofrece aquí no sólo mediante la mención del mismo, la mariposa, sino ya en el mismo título, que así encarrila la comprensión de la primera estrofa. Pero además el título cumple en la lírica una función mucho más esencial que en la ficción, una función en la misma estructura enunciativa del poema y por tanto en la relación entre el polo subjetivo y el objetivo. Como sucede en este caso, se puede aclarar la referencia de sentido por el procedimiento de nombrar el objeto. Pero asímismo es posible que remita directamente a ella, que señale la referencia subjetiva, sin tener por ello que aclararla directamente: así sucede en «Selige Sehnsucht». Poema en que también aparece una mariposa:

La distancia no te asusta,
vienes volando hechizada,
y ávida de luz resultas,
mariposa, abrasada.

Pero aquí el insecto junto con el curso de su vida así retratado no es referencia de objeto, sino símbolo del corazón amante que se abrasa en la llama del amor y que aquí se habla a sí mismo en figura de mariposa. La suposición, por lo demás plausible, de que Goethe le hubiese dado por título a este poema «Mariposa» basta para hacer ver lo sensible que es la relación lírica entre

sujeto y objeto y con qué facilidad se puede desplazar. Pues en tal supuesto la mariposa se presentaría inmediatamente como referencia de objeto originaria, retraída luego a la esfera subjetiva del yo lírico y sus transformaciones simbólicas, proceso que muestra claramente el poema de Nelly Sachs. De manera que el título puede ofrecer lo mismo un referente objetivo que subjetivo. Los dos tipos de proceso de asignación de título, así como el sinnúmero de variaciones que pueden presentarse, ofrecen casos en que con ello se aclara la referencia de objeto o de sentido, y otros en que queda más bien velada. En lo que aquí nos incumbe, esto aclara dos extremos distintos: primero, que el título ofrezca un referente objetivo no significa necesariamente que los enunciados del poema estén orientados hacia el objeto aludido, esto es, cumplan una función en algún contexto de realidad; y segundo, el hecho a primera vista opuesto de que, por inmanente que sea su sentido, toda enunciación lírica mantiene una referencia objetiva, aunque pueda estar disuelta en su sentido o embebida de él acrecentando así la dificultad de interpretación. Pues, como ya se ha recalcado, en la esencia misma de la enunciación lírica está el que por ser enunciación haya de serlo de un sujeto y acerca de un objeto. Aunque éste ya no sea la finalidad práctica o teórica de la enunciación, e incluso aunque su realidad ya no sea reconocible, no se ha esfumado: en la enunciación lírica sigue siendo el punto de referencia pero ya no por su propio valor, sino en tanto núcleo que permite surgir una referencia de sentido. Lo que no es sino otra forma de describir el fenómeno lírico, como cuando decíamos que la enunciación se desliga de todo contexto de realidad y se retrae en sí misma, esto es, al polo del sujeto.

Para concluir el análisis de esa estructura lírica sujeto-objeto es momento de resolver la pregunta antes planteada, por qué el poema lírico es enunciación de realidad aunque no desempeñe función alguna en un contexto de realidad. Pues si examinamos nuestra vivencia de un poema lírico, lo que nos parece definirlo primordialmente es que lo vivimos como enunciación de realidad, exactamente igual que una comunicación oral o por carta; y sólo secundariamente, al analizar su sentido como hemos tratado de hacer en algunos ejemplos, completamos esa experiencia inmediata de la enunciación lírica con una matización, a saber, que no es de una realidad o verdad objetiva de la que sabemos o esperamos saber por mediación suya. Lo que esperamos saber y revivir a través del poema no es una cosa, sino un sentido. Y esa posición nuestra ante él no es una experiencia interna completamente original, sin precedentes ni similitudes: en formas algo distintas ya la conocemos de otras comunicaciones que se nos hacen, ajenas a la lírica. Por ejemplo, al describirnos alguien gráficamente y con viveza las impresiones que le han provocado la naturaleza, el arte o cualquier otro placer de la vida, puede suceder que nos interesen más impresión y expresión subjetivas del que informa que el asunto que las ocasiona, y decimos: nos contó la fiesta de una manera tan entretenida que era un verdadero placer oírle. En este ejemplo banal de nuestra vida cotidiana

ya apunta sin embargo la manera en que vivimos la lírica aun antes de ponernos a interpretar el sentido de un poema. En una descripción ajena a la literatura el qué, en cuanto contexto de realidad que se quiere significar, siempre está más o menos presente en función de nuestros intereses y su valor propio, aunque es verdad que puede llegar a interesarnos menos que el «cómo». Ante el poema lírico en cambio el contexto del poema, el mero hecho de que lo sea, nos hace desprendernos como queda dicho de todo interés por el valor propio que ese qué pueda tener en un contexto de realidad (lo cual es el preciso sentido que Kant daba a la vivencia estética). Un hecho que forma parte de nuestra vivencia del poema lírico, a saber, que nuestra interpretación incorpora una posible referencia objetiva más o menos identificable tan sólo por su función en el contexto de sentido, testimonia que en lo fundamental no nos interesa para nada el valor propio del objeto. El intérprete, el que vive el poema, responde así a la voluntad del yo lírico: así como éste proclama mediante el contexto su voluntad de que se le entienda como yo lírico, a su vez ese contexto encamina y dirige nuestra vivencia de disfrute e interpretación del poema. Lo que vivimos es al sujeto enunciativo lírico y nada más. No rebasamos su campo vivencial, en el que nos mantiene cautivados[158]. Pero esto quiere decir que vivimos la enunciación lírica como enunciación de realidad de un auténtico sujeto enunciativo que no puede ser referida sino a él mismo. Eso es precisamente lo que diferencia la vivencia lírica de la que se tiene de una novela o drama, que no vivimos los enunciados de un poema lírico como apariencia, ficción o ilusión. Nuestra forma de captar el poema es en gran medida revivirlo, nos hemos de plantear preguntas a nosotros mismos si queremos comprenderlo. Pues siempre nos hallamos ante él de forma inmediata lo mismo que ante la expresión de algún otro real, de un tú que habla a mi yo. No hay mediación de ningún tipo. Hay palabra y nada más (dejando a un lado la absolutización de las palabras antes discutida).

Afirmado esto, hemos de detenernos aún por un instante para echar una vez más un vistazo comparativo al otro género del arte de la palabra, la ficción. ¿Basta para definir al poema lírico y nuestra vivencia del mismo el que nos centremos en la palabra y a ella nos orientemos? La palabra, el lenguaje, es el material de toda literatura, es lo que aúna los géneros en un solo arte, o al menos así parece. Precisamente en este punto se hace patente con más claridad que en muchos otros no podemos considerar ese material sin más precisiones, como si produjera homogéneamente el mismo efecto en los diversos géneros, y que por el contrario hemos de estar muy atentos a la diferente función que cumple por una parte en la ficción y por otra en la lírica. Aun dejando aparte las funciones puramente lógicas que intervienen en la narración de ficción y la distinguen de la enunciación, la función de la palabra en la ficción sigue siendo distinta que en la lírica. Mientras en ésta tiene una función inmediata, como en cualquier enunciación ajena a la literatura, en la ficción tiene una función mediadora; carece de valor sensorial y estético propio, y por el

contrario está al servicio de otra tendencia del arte, la tendencia a la figuración de un mundo ficticio, aparente, el impulso mimético. Sólo en la ficción pero no en la lírica es la palabra material, en el sentido propio de la palabra, material como el color en pintura o la piedra en escultura. Pero en el poema la palabra es material tan poco como en cualquier otro tipo de enunciación. No sirve a otro fin que a la enunciación misma, es idéntica a ella, inmediata y sin mediación. En el poema lírico nos encontramos de forma inmediata ante el yo lírico.

La hechura del yo lírico

Lo expuesto hasta ahora acerca de la estructura lírica sujeto-objeto hace que parezca superflua toda discusión ulterior sobre yo lírico o sujeto enunciativo. Sin embargo, vista la interminable multiplicidad de las formas líricas no está aún todo hecho con demostrar que el yo lírico es un auténtico sujeto enunciativo. Pues precisamente porque la enunciación lírica no quiere cumplir función alguna en un contexto de realidad el sujeto enunciativo lírico se plantea como problema que no por azar ha sido objeto de disputas y discusiones en la teoría literaria. Disputada y no resuelta aún por nuestro análisis estructural es la cuestión de la identidad del yo lírico con el yo del escritor. Al respecto se han ido imponiendo diversas concepciones encontradas: en tanto en el pasado la historia de la literatura, más «ingenua », los identificaba sin mayor reparo y se alegraba cuando descubría para qué muchacha se había escrito un poema de amor, hoy uno se lo suele pensar varias veces, angustiado, antes de establecer una conexión entre el yo del poema y el del poeta. «Y los lectores creen que «yo » es Goethe, y «tú », Friederike: ¡biografismo!», exclama entre indignado y divertido el fino intérprete de Goethe Paul Stöcklein, que cree saber de cierto que «en un poema cada «yo » y cada «tú » ven alterado su significado como cualquier otra palabra»[159]. Según lo formulan Wellek y Warren[160], el yo lírico es un «yo ficticio», en tanto Wolfgang Kayser mantiene al menos una actitud interrogante frente a los modernos ataques al carácter subjetivo de la lírica, aunque al cabo los suscriba, pues la idea de lo subjetivo «desvía la atención hacia el sujeto real, el que habla»[161]. Pero volviendo a la afirmación de Stöcklein, hubo una lectora de Goethe a la que jamás se hubiera podido convencer de que ese «yo » era Goethe y ese «tú » Friederike: se trata de una gran amante de Goethe, Rahel Varnhagen, que el 11 de Octubre de 1815 escribe a su marido tras releer el poema «Mit einem gemalten Band» (Con una cinta pintada) unas palabras que citaremos aquí, como testimonio de un alma que capta los fenómenos implicados de manera excepcionalmente directa e instintiva:

«Y acaba así:

¡Siente tú lo que este pecho,
dáme tu mano generosa,

que no sea el lazo nuestro
guirnalda frágil de rosas!

¡Me quedé sentada, como si se me hubiera helado el corazón! Con un miedo de muerte, frío, en los miembros. Los pensamientos paralizados. Y cuando volvieron, podía sentir perfectamente con el corazón de esa muchacha. Eso, eso *tenía que* envenenarla. ¿No le iba a creer...? Sentía yo cómo esas palabras le emparedaban para siempre el corazón: sentía que no le serían arrancadas mientras viviera... Y por primera vez sentí hostilidad hacia Goethe. Uno no debe escribir palabras así; él sabía su dulzura y su significado; a él mismo le habían hecho sangrar...»[162]

No puede descartarse que incluso partidarios de la teoría lírica más «objetiva », o al menos lectores no comprometidos con ninguna, sigan viviendo hoy este poema como poema brotado directamente de una experiencia amorosa del joven Goethe, aunque no puedan prolongar como Rahel las referencias biográficas más allá del poema. Pero las oyen resonar en su solemne afirmación de la debilidad de un lazo de rosas, pues no podemos separar de éste y otros poemas a Friederike, Lilí y Charlotte nuestro conocimiento de las referencias biográficas que Goethe incorpora a su obra lírica durante ese período. Tan imparcial como Rahel en su momento, el fundador de la estilística estructural Emil Staiger afirma que «en *Gemalten Band*, en *Mai Lied*, está presente Friederike. Goethe está embebido en ella, lo mismo que disfruta por su parte de sentir que ella está embebida en él»[163].

¿Qué cabe decir ante concepciones tan diametralmente opuestas del yo lírico que en modo alguno se explican por la diferencia de época, digamos por los progresos en los métodos de investigación sobre literatura, como lo demuestra la concordancia entre Rahel Varnhagen y Staiger? En nuestra perspectiva de una lógica de la literatura hay que contestar de entrada que afirmar que ese Yo no es Goethe ni ese Tú Friederike es de un biografismo tan inadmisible como afirmar que sí son tales. Lo que quiere decir que no hay criterio preciso, ni lógico ni estético, ni interno ni externo, que nos dé la clave acerca de si podemos o no identificar al sujeto enunciativo del poema como el escritor. No tenemos posibilidad ni por tanto el derecho de afirmar que el escritor entendía la enunciación de su poema como enunciación de su propia vivencia, sea o no en primera persona, como tampoco de afirmar que no quería significar con ello «a sí mismo»[164]. Tenemos tan pocas posibilidades de decidir al respecto como ante cualquier otro enunciado ajeno a la literatura. El poema tiene forma de enunciación, y esto significa que lo vivimos como campo vivencial del sujeto enunciativo, que nos lo hace accesible en forma de enunciación de realidad.

¿Cómo se produce tal situación, cómo se explica? ¿No se contradice lo expuesto con la demostración o mejor dicho interpretación que dábamos antes de la relación lírica entre sujeto y objeto, según la cual la enunciación lírica no

cumple función alguna en un contexto de realidad? ¿No indica esto que el sujeto enunciativo no quiere ser considerado «real » lo mismo que su enunciación no quiere ser entendida como referente a la realidad, orientada hacia un objeto? Aquí se hace patente un fenómeno lógico que por decirlo así le veta al yo lírico esa libertad. Pues tiene desde luego el poder de dar a su enunciación una forma que no apunte al objeto ni refiera a la realidad, pero no el de suprimirse a sí mismo como auténtico y real sujeto enunciativo. Si se propone como yo lírico, esto no influye más que en el polo objetivo de la enunciación, no en el subjetivo. El objeto, la posible referencia real, puede transformarse a resultas de cómo lo capte el sujeto. Pero el sujeto enunciativo *no* puede modificarse. Pues por decirlo gráficamente, cuando éste dice «no quiero que se me entienda sujeto enunciativo teórico, histórico o pragmático», lo único que está diciendo es «no hay que entender mi enunciación como enunciación teórica, histórica ni pragmática».

Y entonces ¿qué podemos hacer los intérpretes con ese yo enunciativo lírico? Si por miedo a incurrir en biografismos poco modernos decimos que el yo que exclama «¡Qué soberbia alumbra Naturaleza mis pasos!» no es el de Goethe, sino digamos uno ficticio, irreal, inventado, procederíamos igual que si dijéramos que los enunciados de la *Crítica de la razón pura* no son de Kant ni los de *Ser y tiempo* de Heidegger, sino de un sujeto enunciativo ficticio. De la estructura de la enunciación ya expuesta en profundidad se desprende que el sujeto enunciativo es siempre idéntico al que enuncia, habla o redacta un documento de realidad. Por eso el sujeto enunciativo lírico es idéntico al escritor, así como el sujeto enunciativo de una obra histórica, filosófica o científica es idéntico al autor de la misma. E idéntico significa aquí idéntico en sentido lógico. Pero así como esa identidad no plantea ningún problema en esos documentos de realidad porque, orientados como están hacia el objeto, el sujeto enunciativo apenas desempeña papel alguno en su contenido, cuando se trata del yo lírico es precisa cierta matización. Identidad lógica ya no significa que cada enunciado de un poema o el poema entero hayan de concordar con alguna vivencia real del sujeto que lo escribe. Así, la investigación ha comprobado que la dama cantada por los trovadores en los Minnelieder casi nunca existió en realidad, o no fue realmente amada del poeta, y que el amor expresado en el poema no fue un amor real que éste viviera. Sin embargo esto carece de toda importancia en lo que toca a la estructura del poema. Ese amor expresado con todo el formalismo literario que se quiera es el campo vivencial del yo lírico, lo viviera éste como real o como meramente fantaseado. También las mentiras no literarias o el sueño son vivencias del yo soñador o embustero, sólo que los demás estamos autorizados a someter a verificación el contenido de enunciados no literarios que refieran a un objeto y cumplan una función en algún contexto de realidad. Y no lo estamos cuando el yo que así sueña o miente se proponga a sí mismo como yo lírico, se retraiga al contexto de su poema, que no es vinculante, y libere así a su enunciación de finalidades

y coerciones de la realidad objetiva. Entonces ya no es posible ni permisible comprobar si el contenido enunciativo es verdadero o falso, real o irreal objetivamente hablando; de lo único de que nos hemos de ocupar es de la verdad y realidad subjetivas, sólo del campo vivencial del yo enunciativo.

El concepto de *vivencia* o *campo vivencial* merece que se le dedique en este momento una breve aclaración, en relación con la hechura del yo lírico y con la vista puesta en ese concepto de lírica vivencial [Erlebnislyrik] creado por la ciencia literaria alemana*. Un concepto históricamente condicionado, que arranca de la teoría psicológica de Dilthey sobre la literatura y sirve como designación generalmente admitida para un tipo de lírica surgido a finales del XVIII, la que se centra en el sentimiento personal y la expresión literaria del sentimiento, en contraposición a una lírica esencialmente convencional, social y formal de períodos precedentes. El concepto de vivencia se entiende ahí en términos psicológicos y biográficos. No obstante, se trata también de un concepto legítimo en la epistemología de lengua alemana, que sobre todo Husserl utiliza para englobar todos los procesos de conciencia (percibir, representarse, conocer, fantasear, etc.). Habla este autor de vivencias de conciencia y equipara ambos términos, utilizando expresamente «vivencia» para expresar la intencionalidad de la conciencia en cuanto conciencia de algo, razón por la que también la denomina «vivencia intencional»[165]. Entendido en ese sentido fenomenológico o epistemológico amplio es legítimo aplicarlo a la enunciación lírica, sin restringirlo al sentido estrecho que se le da en la expresión «lírica vivencial». Puede referirse al sujeto enunciativo en general, en la medida en que éste es precisamente el sujeto vivencial que se manifiesta enunciando (como prolongación del sujeto epistémico cuya relación con el enunciativo se precisó más arriba –p. 31–). Pero si el sujeto vivencial que se manifiesta en la enunciación comunicativa, esto es, la vivencia misma en el sentido de Husserl, apunta intencionalmente a un objeto, se podría decir que el que lo hace en la enunciación lírica, el yo lírico, sustituye intencionalidad por incorporación del objeto a sí mismo, sin que importe en qué grado. Relación que puede formularse así: el sujeto enunciativo lírico convierte en contenido de enunciación no el objeto de vivencia, sino la vivencia del objeto; lo que quiere decir, como en nuestra descripción de la estructura enunciativa, que no queda suspendida la relación sujeto-objeto. Acaso también esté ya claro que el tipo de vivencia ni va ni viene en este asunto: lo que se acaba de decir vale lo mismo

* Traduzco «Erlebnis» y derivados por «vivencia» y los suyos a sabiendas de que, en casos como el de Husserl que enseguida se menciona, la traducción canónica es ya «experiencia». Pero como experiencia es también en castellano la que se tiene a través de otro («las experiencias realizadas por X lo confirman»), prefiero cargar con el leve exceso en sentido contrario, sentimental, que el término puede a veces traer asociado en nuestra lengua, y que basta a corregir su sustitución por «lo vivido». Además, en lo que sigue la autora precisa sobradamente el sentido que aquí se le da.

para el poema de objeto, de ideas o político que para el poema que expresa sentimientos personales, y en general para toda lírica. *La vivencia puede ser «ficticia» en el sentido de inventada, pero al sujeto vivencial, y por tanto al enunciativo y al yo lírico, sólo cabe encontrarle como sujeto real, jamás como sujeto ficticio.* Pues él es el elemento estructural que hace lírica una enunciación que por lo demás en nada se diferencia de las que no lo son, y que al igual que en ellas estructura oraciones enunciativas lo mismo en primera que en otras personas gramaticales.

Con todo, el sujeto de la enunciación lírica sí se diferencia del de las enunciaciones de otros tipos; y no por su relación con el objeto, sino por ser *más sensible y diferenciado* que el sujeto de enunciación comunicativa, en la misma medida en que aquélla lo es más que ésta. El yo lírico puede presentarse a sí mismo como un yo individual y personal de manera que no tengamos posibilidad de decidir si es idéntico o no al del escritor, o para ser precisos, si las vivencias enunciadas son idénticas a las de aquél.

Pero algo se me hace insoportable,
que el sol como siempre ría,
que como en los días que vivías
las campanas suenen, los relojes anden,
se alternen uniformes noche y día.
(...)

Al titular esta estremecedora elegía a la muerte de su esposa *Einer Toten*, «A una muerta», Theodor Storm ofrece una referencia personal, una situación existencial de la que nace el poema. Cuando en un texto de nuestros días, *Mit leichtem Gepäck* –«Ligero de equipaje»– de Hilde Domin, el yo lírico se prohibe habituarse a habitar un hogar, una experiencia dura recibe dura expresión en que la queja resuena aunque no se haga oír ni se haga ruido, o acaso por eso mismo:

No te acostumbres,
no puedes permitirte acostumbrarte.
Una rosa es una rosa.
Pero un hogar
no es hogar.
...
Una cuchara es mejor que dos.
Cuélgatela al cuello,
una puedes permitirte,
pues con la mano
es difícil tomar cosa que caliente
...

puedes permitirte una cuchara,
una rosa,
quizás un corazón,
y acaso
una tumba.

(*Rückkehr der Schiffe* [El regreso de los barcos], p.49)

Pero pese a las diferencias en la forma literaria la referencia vital no es distinta aquí de la del antiguo poema de júbilo de Walther

¡Tengo mi feudo, oid, todo el mundo, tengo mi feudo!
no habré de temer ya a Febrero en los dedos de mis pies,
y nada tendré que rogar a esos malos caballeros.
...

El hecho de que el yo lírico aparezca en forma personal más o menos autobiográfica en estos poemas, que naturalmente no son sino muestra de una innumerable serie de igual o similar estructura, no es contradictorio con que la enunciación lírica no sea comunicativa ni desempeñe función alguna en un contexto de realidad. La fórmula que ofrece Goethe de su experiencia poética, según la cual el poema «no contiene ni una pizca que no haya sido vivida, pero tampoco ninguna tal y como se vivió»[166], vale para toda lírica únicamente con diferencias de grado, lo que quiere decir que también para la más personal de las experiencias convertida en poema. Y esta sentencia de Goethe prohibe por igual negar la identidad entre yo lírico y autor o establecerla entre lo enunciado líricamente y la vivencia «real ».

Desde luego, el motivo de todas estas precisiones es el gran volumen de poemas en que el yo lírico se presenta en forma más menos personal, aparece en primera persona o se esconde en un uso de la segunda que lo mismo puede ser monólogo disfrazado que referirse a un auténtico tú. La hechura del yo lírico, sin embargo, se torna cuestión insignificante en la medida en que éste se haga impersonal e indefinido, de modo que ya no intervengan como elemento integrador de contenido y efecto vivencial ni una determinada situación ni una referencia personal al yo que se enuncia y nombra a sí mismo. En este grupo hay que incluir mucha de la antigua poesía didáctica:

Tres palabras os nombro, de grave contenido,

El yo que así se dirige a un vosotros en *Worte des Glaubens* [Palabras de fe] de Schiller se halla tan próximo al sujeto enunciativo teórico de una doctrina filosófica que se torna pálido, abstracto, insignificante en cuanto yo, sin coincidir por ello con un yo enunciativo teórico, pues se revela yo lírico por la forma y el contexto. Estos ejemplos plantean casos lógicos extremos de esa refe-

rencia a una primera persona. En medio quedan todos los demás en infinitas gradaciones.

Somos de igual tejido que los sueños
...
nuestros sueños no emergen de otro modo.

Efecto bien diferente al del yo lírico - filosófico de Schiller es el que provoca en estos tercetos juveniles de Hofmannstahl el «nosotros» en que el yo enunciativo se incluye; y otro tanto ocurre con el yo que irrumpe de pronto en la enunciación objetiva del siguiente terceto del mismo poema, *Manche freilich...*

No consigo alejar de mis párpados
las fatigas de pueblos olvidados
ni apartar de mi alma horrorizada
el mudo desplomarse de astros lejanos

¿Cómo hay que entender esto? En la hondura existencial de la que provienen estos versos de compasión para con los sufrimientos de la humanidad esclava no cabe discernir por donde discurra, si es que la hubiera, la frontera entre un yo que es elemento formal, al que podría substituir «uno», «se» o «nosotros», y el yo vivencial del escritor. El yo también puede referirse a sí mismo en su enunciación de manera fantástica o surrealista, o digamos grotesca al modo de los cuentos de hadas, como en el siguiente poema de Christoph Meckel que además nos presenta otra posibilidad de la que se hablará luego, el poema dramatizado:

¿Qué hago con todas esas bestias
que por la noche se me acercan?
Echo a perder al perro
y arruino al mochuelo,
me quedo la serpiente para mí,
la liebre que me como grita en mí,
el oso es muerto y troceado,
el cuervo, a hablar llevado

(*Wildnisse*, p. 27)

Pero veamos este poema de Karl Krolow, titulado *Schlaf*:

Mientras yo duermo
envejece ese juguete
que tiene un niño en las manos,
muda el amor sus colores

entre dos respiraciones.
El cuchillo en el dintel
aguarda en vano a
serme clavado en el pecho.
También los asesinos sueñan
ahora bajo sus sombreros.
Hora tranquila. Hora de dormir.
Se escucha el pulso de aquéllos
que quieren seguir ocultos.
La sabiduría de las palabras nunca dichas
aumenta.
Más cautas, ahora florecen
las plantas.
No hay ojos por ahí
a los que asombrar.

(*Ges. Gedichte*, p. 193)

¿Basta el yo que abre el poema para convertir una reflexión sobre el fenómeno del dormir en poema de un yo, en vivencia? ¿Tiene una función personal ese tú que se dirige a sí mismo en un clásico poema de objeto como este *Rosenschale* [Vaso de rosas] de Rilke?:

Airado ves arder, ves dos muchachos
fundirse juntos en Algo
...
pero tú sabes ya cómo se olvida:
pues tienes ante tí el vaso de rosas.

Si bien H.Henel define con razón el «poema vivencial » como un concepto formal, «un tipo de poema en el cual lo que suceda se presenta en forma de vivencia»[167], y señala como criterio la forma de primera persona, no obstante también parece justificado subordinar ese concepto más específico al de vivencia que presentábamos antes, estructural y más global, en vista de los inumerables matices de significado que muestra el «autodenominado yo » lírico. Ello posibilita establecer innumerables grados de transición entre tipos de poemas con un resultado que, formulado un tanto provocativamente, es que en determinadas circunstancias también el poema de objeto puede serlo de vivencia en sentido personal; aunque precisamente por eso sea difícil ponerse a deslindar, ya que el poema no presenta sino el campo vivencial del yo lírico con toda la *variabilidad e indefinición de significado de ese yo*. Variabilidad que por su parte es un criterio ulterior de distinción entre la enunciación lírica y la que no lo es. La hemos mostrado con algunos ejemplos, cuyo número podría aumentar prácticamente hasta el infinito. Pero a modo de conclusión de esta cuestión del yo lírico y su hechura, suscitada a raíz de la discusión sobre su carácter real o ficticio, podría decirse una vez más que esa indefinición se extiende también a la diferencia o identidad entre yo lírico y yo del autor. La cuestión tiene una importancia mínima en lo que atañe a estructura e interpretación del poema, y sólo su condición de irresoluble nos resulta útil como testimonio de que el poema lírico es enunciación de realidad, es decir, enunciación de un sujeto enunciativo real que simplemente se comporta de diferente modo como sujeto lírico, y establece otro tipo de relación entre sujeto y objeto.

Pero la tarea de la lógica de la lírica era descubrir el origen de un fenómeno que conlleva vivencia de literatura lírica: la vivencia de hallarse ante una enunciación de realidad por más irreal que pueda ser el contenido enunciado y más imperceptible que sea el sujeto enunciativo. Por aquí precisamente discurre la frontera que ya en puro sentido fenomenológico separa el género lírico de la ficción. En el caso de ésta la investigación lógica podía proceder a fundamentar el fenómeno de la ficción, la enajenación de realidad, sin mayores consideraciones gramaticales o epistemológicas. Pues podía mostrarse por qué la narración de ficción, que permite reconocer la fenomenología y la lógica de la ficción, puede servirse de formas de lenguaje y gramática que la enunciación de realidad tiene que excluir. Tan sólo una vez descubiertas esas relaciones estructurales es posible arrojar alguna luz sobre la relación entre literatura y realidad, mucho más incierta y tratada a menudo de forma en exceso divulgativa, como se indicó al comienzo. Ahora se puede ver por qué lógica y fenomenológicamente sólo tiene sentido preguntar por esa relación en el caso de la ficción. Pues la enunciación de realidad lírica, como cualquier otra enunciación, no puede compararse con ninguna realidad. Tal cosa sólo sería posible en forma de verificación, que no es lo que se quiere significar con ese problema de «literatura y realidad». Como hemos visto, la verificación queda vetada al proponerse el yo enunciativo como yo lírico. No nos podemos ocupar más que de *la* realidad que éste nos da a conocer como *suya*, la realidad subjetiva, existencial, que no cabe comparar con ninguna otra objetiva que pudiera ser núcleo de su enunciación. Pues sólo admiten comparación fenómenos distintos y separados.

Por contra la realidad ficticia, la irrealidad de una novela o drama, puede compararse de otras maneras con una realidad efectiva. Esto se expresa en el fenómeno inverso y casi banal de que podamos vivir en el mundo de una novela como si se tratara de una realidad, e interesarnos por el destino de los personajes ficticios como si se tratara de personas reales. Podemos comprobar la exactitud histórica de las circunstancias que presenta una novela, o reprocharle como a una obra de teatro que «nunca podría haber en realidad personajes ni sucesos semejantes». No es preciso detenerse en señalar los problemas más o menos triviales que tienen ahí un legítimo lugar lógico. La literatura de ficción es mímesis porque no es enunciación sino figuración, «copia », con un material equivalente a lo que es el mármol o los colores en las artes figurativas: el lenguaje. La literatura de ficción es mímesis porque su material es la reali-

dad de la vida humana. La transformación a que lo somete, así sea tan absoluta que raye en lo surrealista, sigue perteneciendo de todos modos a otra categoría que la que aplica el sujeto enunciativo lírico al objeto de su enunciación. Éste transforma la realidad objetiva en realidad vivencial subjetiva, por lo que sigue siendo realidad. Pero la ficción la transforma en algo ajeno a la realidad, es decir, inventa una «realidad» que es menester entrecomillar por ser idéntica a la ficción. Como se ha señalado ya por extenso, la diferencia epistemológica con la lírica radica en que ese mundo ficticio no es campo vivencial del autor narrativo o dramático, sino que puede figurarse ficticio precisamente por figurarse como mundo de unos personajes ficticios.

En tales diferencias se funda el hecho de que un poema lírico sea una estructura abierta pero una obra de ficción en cambio esté cerrada y conclusa. Una vez más, no se trata de estética, de que un poema pueda estar artísticamente más cerrado en sí mismo que una novela; las relaciones responsables de tales diferencias pertenecen a la lógica del lenguaje que los constituye como novela o poema. El poema es una estructura lógica abierta por venir constituida merced al sujeto enunciativo, que es el origen de la «final imposibilidad de explicación de la que vive y en la que vive» el poema según Hilde Domin, poetisa moderna que remite a ese hecho la diversidad de interpretaciones posibles de un poema[168]. Su sentido está abierto, y esto se aplica en principio incluso al más simple e inmediatamente accesible. A la inversa, incluso para la más oscura y surrealista de las novelas rige el principio de que es interpretable. Pues se trata de una estructura cerrada, por separarla sus funciones miméticas del ámbito abierto de la enunciación. Apenas es preciso señalar que las dificultades de análisis de una novela o un drama oscuros (de Kafka, o de Pirandello) se hallan en otro plano que la interpretación de un poema.

En relación con estas distinciones hay que echar aún un vistazo a un caso que se da sobre todo en la épica romántica alemana, *la inclusión de poemas en una novela*. A mi parecer se podría alcanzar algún conocimiento acerca de su efecto y su función estética partiendo de la lógica de la literatura. No es éste lugar para analizar en profundidad novelas particulares que incluyen poemas y canciones[169]. Tan sólo se caracterizará brevemente a dos tipos muy diferentes que representan aquí, por una parte, las canciones de Mignon y el arpista en *el Wilhelm Meister* de Goethe, y por otra, las novelas de Eichendorff. También en este caso el fenómeno que se nos ofrece directamente se puede fundamentar en una estructura lógica.

Pero antes ha de plantearse una cuestión de principios que no puede esquivar una lógica de la literatura: a saber, si la incorporación de poemas en obras épicas de ficción no tirará por la borda toda la teoría lógica que aquí se viene desarrollando. Si es cierto que el poema lírico se vive como enunciación de realidad y nada podemos decir de la relación entre yo lírico y autor, ¿qué pasa entonces cuando el poema se halla en la ficción, en la que el autor no existe? Pero al plantear así esta cuestión se descubre la diferencia inmediatamente perceptible entre la lírica presente en *Wilhelm Meister* y la de *Ahnung und Gegenwart, Dichter und ihre Gesellen* y *Taugenichts*, de Eichendorff [Presentimiento y presente, El poeta y sus camaradas, El inútil] Cuando nos viene a la memoria alguna de las canciones del *Wilhelm Meister*, «Quien nunca comió su pan con llanto», «Sólo quien conoce la nostalgia sabe de qué sufro», «¿Conoces el país...», etc., aparece asociada inmediatamente a alguna de las figuras de la novela que la recita o canta. Por más que esos poemas refuljan entre la prosa de la narración por su belleza literaria y parezcan llevar su propia vida lírica, sin embargo siguen referidos al contexto de la novela, lo que quiere decir que su correspondiente yo lírico se nos aparece al momento como el ficticio yo de Mignon, el arpista, etc. Estos poemas toman su sentido de las figuras y a su vez cooperan a perfilarlas, incluso en el caso de un poema que tiene por sí mismo un contenido tan general como «Quien nunca comió su pan con llanto». Es verdad que separado de la novela gana un peculiar sentido propio al entrar en el modo enunciativo de la lírica. Pero en la novela de nuevo lo pierde, y es sólo a la trágica existencia del arpista a lo que el poema da figura y expresión; figura misteriosa aquí como en todas esas canciones, expresión que brota de honduras mayores y más silenciosas de las que la prosa habría podido ofrecer a los propósitos artísticos de Goethe. Un Goethe cuya potencia lírica está aquí al servicio de su épica: en las misteriosas canciones de Mignon y el arpista culmina el misterio de sus figuras novelescas.

Muy otra es la impresión que dejan las incontables canciones que entonan los personajes de Eichendorff. Al leerlas en la recopilación de sus poemas con la nota «extraído de» ésta o aquella novela, le resulta difícil incluso a un conocedor de su obra mantener en la cabeza qué personaje es quien las canta, e incluso en cuál de las novelas se encuentra.

Corazón, deja tu pena
por los goces ya pasados,
en estos muros de piedra
tu mirada vaga en vano.

(*Ahnung und Gegenwart*)

¿No oyes los árboles murmurar
ahí afuera en el orbe silencioso,
no te tienta asomarte y escuchar
desde tu atalaya lo hondo?

(*Dichter und ihre Gesellen*)

Por cima de corceles y monteros,
donde ni un viajero sube,
cuelgan del crepúsculo roquedos
como un castillo de nubes.

(*Dichter und ihre Gesellen*)

Calla el ruidoso placer de los hombres:
murmura la tierra como entre sueños,
prodigiosa con todos sus árboles.

(*Taugenichts*)

No son precisos un ejemplo ni un orden en particular. En estos poemas suena y resuena, pardea y clarea, arde la tarde y la espesura murmura al compás de una misma melodía por todas partes. Alma y naturaleza remiten una a otra por doquier con las mismas metáforas, símbolos y ambientes, por todas partes cruzan una atmósfera romántica las mismas figuras de cuentos e historias tradicionales, músicos, cazadores, viajeros errantes, doncellas nobles o aldeanas. Sin embargo no hemos de ocuparnos aquí de la faceta estilística de esa incorporación de poemas a la novela. Respecto al problema que aquí nos ocupa sólo es esencial la observación de que, a diferencia de lo que ocurre en el *Wilhelm Meister*, los poemas suponen rupturas de la tendencia figurativa épica y lírica. Cualquiera que sea el modo en que se introduzca la canción, la cante un conde Friedrich, un Leontin o un Lotario, o el yo del Inútil para sí mismo, o bien sea algún otro quien la escuche en las cercanías o a lo lejos, en cuanto comienza a sonar es el propio poema el que se desgaja de la figura novelesca que lo canta y de la novela en general. Y es muy característico que en muchos casos la figura que lo entone se esfume expresamente en una mera voz oída «a cierta distancia». Pero se diga o no, la figura que canta siempre se torna mera voz, una voz en el coro de las otras o de la sinfonía de ambientes de la novela entera. A efectos de una fenomenología de tales novelas «lírico-musicales » esto sólo significa que se rompe la unidad estructural. Como no podemos establecer una única referencia de sentido para las figuras ficticias y las canciones cantadas, o mejor, que la narración nos dice cantadas por aquéllas, y como las canciones no colaboran como en el *Wilhelm Meister* a perfilarlas, vivimos el yo lírico de cada poema por separado y aparte del resto. La vivencia lírica y la épica se desgajan en cada una de estas obras, pues como a pesar de todo son novelas que erigen un mundo ficticio de seres humanos y acontecimientos no podemos proyectar juntos ambos elementos en un mismo plano; lo que hacemos en cambio es como si dijéramos tomar conocimiento con repetido asombro de la desconexión en que se encuentran, lo que respecto a la estructura de la ficción significa que a las figuras novelescas no les afectan para nada sus propias canciones, su existencia «musical ». En el espacio del *Wilhelm Meister* las canciones de Goethe cumplen plenamente la esencia del poema lírico; las de Eichendorff permanecen en su propio espacio lírico, englobado en el más amplio espacio ficticio de la novela sin mezclarse con él. Por eso desde el punto de vista lógico muestran más de la esencia del poema lírico que las de Goethe: a saber, que pertenece a un ámbito de lenguaje y vivencia categóricamente distinto de la ficción[170]. Síntoma de su comportamiento es que esos poemas tengan sitio cuando menos tan legítimo en la antología lírica como en

la correspondiente novela; lo que no quiere decir que en la novela se las pudiera uno arreglar sin ellas, sino a la inversa, que la circunstancia de que se incluyan en ella puede ser fructíferamente aprovechada para su análisis estético, como de hecho lo ha sido en diversas formas.

Quedan así de manifiesto los rasgos lógicos y fenomenológicos esenciales de los dos géneros o categorías fundamentales en que se divide el ámbito de la literatura. En tanto la ficción se manifiesta en formas bien diversas merced a la variedad de sus medios de exposición y funciones miméticas, el género lírico no está diferenciado. Pues únicamente vivimos un auténtico fenómeno lírico donde tenemos la vivencia de un auténtico yo lírico, un auténtico sujeto enunciativo garante del carácter de realidad de la enunciación lírica, se llame o no a sí mismo «yo». Se ha tratado de indicar que eso es lo que define la esencia peculiar de la lírica pero también su delicada situación en el ámbito general de la enunciación lingüística. Y esa diferencia tenue, levemente marcada, ha de quedar incluida en la definición estructural de la lírica. Pues por tenue que sea sin embargo se puede señalar en principio en cada caso particular. La frontera que separa la enunciación lírica de otras formas de enunciación no viene establecida por la forma externa del poema, sino por la relación de la enunciación con el objeto, como ya se ha indicado. Pues el hecho de que la sensación que nos produce el poema sea la de campo vivencial de un sujeto enunciativo, y nada más que eso, resulta de que la enunciación de éste no apunta al polo del objeto sino que retrae éste a su propia esfera vivencial, y con ello, lo transforma.

Resumimos aquí brevemente estas relaciones porque nos ofrecen el criterio para determinar a continuación el lugar de una serie de fenómenos en el sistema literario con mayor precisión de la que hasta ahora permitía una perspectiva teórica meramente inmanente a la literatura. Se trata de una forma mayor, la narración en primera persona, y de una serie de formas menores entre las que destaca la balada. Ambos tipos se hallan al margen de los géneros principales y por ello se los puede calificar de formas especiales. Lo son por su estructura lógica, de ficción en la balada y afines, de enunciación en la narración en primera persona. Para ser más precisos, son formas especiales por haber «renegado » de su estructura natal y haber alcanzado luego carta de ciudadanía en otro género de diferente estructura: la balada, en la lírica, la narración en primera persona, en la ficción. Para prevenir malentendidos, el hecho de que esa migración resulte de su forma no quiere decir que ésta sea de importancia secundaria para la fenomenología de la balada o la narración en primera persona. Al contrario, la forma es condición de esa especial posición que estos fenómenos ocupan en el sistema literario.

CAPÍTULO 5

Formas especiales

La balada y su relación con el poema icónico y el poema dramático*

Lo peculiar de una forma de ficción épica radicada en el terreno de la lírica, como es la balada, no se nos hace patente de inmediato. El fenómeno sólo queda fundamentado y establecida su génesis sistemática una vez que examinamos con más detenimiento la parcela de la lírica en que ha hallado acomodo. Pero el concepto de lírica ha de entenderse en sentido estricto, el que hemos desarrollado partiendo de su diferencia categórica con la ficción: como género literario radicado en el campo vivencial de un auténtico sujeto enunciativo. Si nos atenemos a este punto de partida observaremos que el campo vivencial lírico puede contener elementos que ya tienden inherentemente a la figuración de ficción, y por tanto a desligarse estructuralmente de la enunciación lírica. ¿De qué tipo son esos elementos, o lo que aquí más nos importa, esos objetos de enunciación lírica?

Han de ser tales que por naturaleza se hallen más distantes que otros del centro existencial del sujeto, pero sean además de tipo figurativo, no ideal. Pues también los elementos de este último tipo pueden hallarse distantes del polo del sujeto, por ejemplo los de un poema didáctico o un epigrama, o ciertos contenidos de poemas filosóficos. Pero la parcela de la enunciación lírica en la que al cabo nos hemos de tropezar con la balada no está ocupada por objetos conceptuales, sino *figurativos*. Y los tipos de poema que por esta razón se encuentran más cerca de la balada no sólo sistemática, sino también histórica y genéticamente, son el poema icónico [Bildgedicht] y el dramático [Rollengedicht], aunque éste con cierta ambivalencia.

En lo que afecta a la estructura de la enunciación lírica, el concepto de figura [Gestalt] conlleva una cierta duplicidad. En primer lugar, figura es un objeto ante el cual el yo tiende a observar y describir más que a sentir. Pero por otra parte la figura es un objeto de hechura particularmente variable y

* Traduzco así «Bildgedicht» y «Rollengedicht», que literalmente significan «poema de imagen» y «poema con papeles» o «personajes».

con múltiples planos. El concepto de figura pertenece al terreno del arte, no al de la naturaleza ni al de la vida humana. Y en sentido específico significa figura humana, tal como le han dado forma en el campo del arte las artes plásticas por una parte, y la literatura de ficción, por otra. Cuando la figura así definida aparece en el campo de la lírica surge un fenómeno único en todo el sistema artístico, el poema icónico, del que nos ocuparemos en primer lugar con el propósito de indagar en sus relaciones con la balada.

El *poema icónico*, surgido del antiguo epigrama, describe una pintura o escultura. Y del valioso estudio de Hellmut Rosenfeld sobre ese tipo de poema en la lengua alemana (*Das deutsche Bildgedicht*) resulta que son raros los casos en que tiene por objeto otra cosa que una pintura de tipo figurativo (cuando se trata de escultura no hay alternativa)[171]. En cuanto a esa parcela del terreno lírico de la que aquí se trata, estos poemas son esenciales por significar como queda dicho un punto único en el sistema literario, uno en el que convergen líneas procedentes de la lírica y de las dos formas de ficción, de manera que su posición en el sistema lírico es sumamente sensible y bastan para alterar su estructura de poema mínimas modificaciones en la actitud del yo lírico. Pues la figura humana creada por las artes plásticas puede ser lo mismo un objeto de contemplación muerto, aunque vivido estéticamente, que animado. Y si ahora rastreamos en algunos ejemplos la actitud, ciertamente difícil de encontrar, que el yo lírico adopta en un poema de este tipo, se pondrá de manifiesto tanto en el sistema como en la historia de la literatura que su estructura lógica no está condicionada más que por la figura humana, es decir, la figuración artística de *ese* objeto que también puede ser configurado como sujeto.

De la plétora de poemas icónicos que ofrece la literatura alemana escogeré para empezar un poema escultórico de Herder y otro pictórico de Rilke. Uno de los llamados epigramas icónicos[172] que Herder compuso prosiguiendo antiguas tradiciones describe un grupo escultórico helenístico:

Amor y Psijé

La mano que roza esa cabeza encantadora
y la guía al amado, apacible y calmosa,
el hálito que leve en los labios se estremece
y alza el pecho, y alza el brazo, suavemente...
la mirada que no puede tornarse palabras
pues en ella se asoman una en otra las almas,
se lanza un corazón al corazón, recelando,
pende espíritu de espíritu, labios de labios...
tan sólo anhelante placer del reencuentro,
dulcísimo....mirad, hélo ahí, es este beso.
Vibra en él purísima la dicha celestial:
Mirad y retiraos, retiraos en paz.

Aunque no se supiera que este poema describe una escultura, nos transmite una actitud observadora y descriptiva del yo lírico, expresada verbalmente en los imperativos «ved» y «retiráos». Lo que transmiten las palabras que animan las figuras y les infunden sentimientos no llega sin embargo en ningún momento a traspasar los contornos de la escultura, y no dice más de lo que pueda leerse en sus rasgos; y a nuestro propósito resulta indiferente que otro observador pudiera leer en ellos sentimientos distintos. Lo esencial es que el yo lírico mantiene a esas figuras en tensión, la tensión propia de la relación entre sujeto y objeto, sin permitirles abandonar el campo de su vivencia; y pese a la interpretación subjetiva que las anima esa relación entra expresamente en el poema como sucede también en un conocido poema escultórico de Rilke, *Archaischer Torso Apollo* [Torso arcaico de Apolo]. Pero tomemos ahora como comparación otro menos conocido, aunque muy esclarecedor en lo que toca a nuestro problema, un poema de Rilke a un retrato:

Retrato de una dama de los años ochenta

Esperando se estaba entre repliegues
pesados de oscuro raso
que un palio parecían extenderle
de apasionamientos falsos;

desde que era casi ayer una muchacha,
cambiada por otra, se dijera:
cansada bajo la torre de trenzas,
en dobleces de las faldas, inexperta,
de todas las arrugas acechada

entre el anhelo y un vago planear
cómo será en adelante la vida:
como en una novela, más real,
arrebatada, fatal, distinta...

que una alguna vez al fin haya qué guardarse
en la arqueta, al fondo del armario,
un aroma a recuerdo en que arrullarse;
que una encuentre por fin en el diario

un comienzo tal que escrito no
se vuelva ya mentira idiota,
y lleve un pétalo de rosa
en ese vacío del medallón

que en cada nuevo aliento pesa siempre.
Que una al fin haga una vez por la ventana una seña;
esa fina mano que anillo estrena
tendría suficiente para meses.

En este poema, que conforme a la voluntad del poeta hemos de entender como poema pictórico sin que tampoco quepa apenas entenderlo de otro modo[173], pasa algo distinto que en el poema de Herder sobre el Amor. El llamativo pretérito imperfecto[174] ya desliga la figura de lo pictórico e inadvertidamente la transforma en una situación novelesca, que a continuación se intensifica mediante una especie de técnica de monólogo narrado: «que una alguna vez tenga...». La figura comienza a vivir por sí misma, y su yo ficticio hace retroceder al yo lírico del poema, al que ya no enuncia sino que sutilmente transforma en función narrativa de ficción que fluctúa en este caso entre el relato y el monólogo narrado. Y con todo, el arte del poeta mantiene la conciencia de que se trata de una imagen, ocasión para tal interpretación novelesca, de manera que el tenso vaivén entre enunciación de un yo lírico que describe y función narrativa creadora no sólo le confiere a este poema pictórico todo su aliciente, sino que lo hace especialmente revelador del papel singular que desempeña la figura humana en la estructura del sistema literario.

Consideremos ahora otro poema pictórico de Rilke próximo ya a la balada, entre otras razones por lo histórico del tema: «El último conde de Brederode se evade de la prisión del turco». La escena, tomada de una pintura histórica sin importancia[175], se transforma en épica igualmente con la ayuda del pretérito:

> Fieros le seguían, muerte en desbandada
> distante lanzada hacia él, que en tanto
> perdido huía: todo era amenaza.
> Se diría que el linaje tan lejano
>
> nada le valía; que a huir como él
> bastan fieras ante perros.

El galope de la huida se ve en movimiento, como acción:

> Pronto el río
> bramó cercano y centelleante. Un designio
> le arrancó de su trance y otra vez
>
> le hizo retoño de sangre de reyes.
> Sonrisa de nobles damas virtió
> dulzura en sus rasgos tempranamente
>
> concluidos. A su corcel espoleó
> al paso de su pecho, grande y ardiente:
> como a palacio a las aguas le entró.

Este soneto es tan esclarecedor del problema de la balada porque en él ya no se ve por ninguna parte su origen en un motivo pictórico. Y el yo lírico

también se halla cerca de verse sustituido por una función narrativa creadora de ficción. Pero si elegimos un poema icónico cercano a la balada, y de Rilke, es porque aun en esa forma moderna, y debido también a la conciencia artística sumamente desarrollada de ese escritor, se sigue dejando sentir la frontera que pese a todo lo mantiene en el terreno propio de la lírica, de modo que la narración de la situación ficticia, del suceso, de la figura, sigue siendo fenómeno lírico. El secreto está en que la figura aparece conjurada como una especie de visión poética, casi elevada a un plano superior de plasticidad, y no se utilizan los recursos expositivos creadores de ficción de la función narrativa más allá de aquéllas de su posibilidades que en cierto modo aún siguen siendo líricas. (Procedimiento artístico éste que caracteriza otro poemas de figuras de Rilke aunque no procedan de motivos pictóricos, como sucede en *Orpheus. Eurydike. Hermes* y en el titulado *Alkestis*). Un tono de balada mucho más ingenuo, cosa nada sorprendente, aparece en el poema icónico de C. F. Meyer *Die Fei* [El hada]. En él el motivo pictórico tomado de un cuadro de Schwind se disuelve por completo en narración con la utilización de todos los medios de la función narrativa, como relato y estilo directo, con lo que ya no aparece ningún yo lírico en una interpretación simbólica de la ondina como amante traicionada de bien escaso dramatismo, artificiosa y trasladada, a las palabras de las propias figuras.

Los casos en que un poema icónico es al mismo tiempo balada no abundan demasiado, pero son de importancia para el conocimiento sistemático de la relación que guarda la balada con el ámbito de la lírica. Esa relación y la enrevesada fenomenología de las fronteras de la lírica en que se halla la balada es aún más elaborada en el fenómeno del *poema dramático*, cuya posición en el sistema literario es de mayor interés aún que la del poema icónico. Casi se podría decir que se encuentra en un punto de enlace entre géneros en el que líneas procedentes del poema icónico tienden hacia la balada, pero se cruzan a su vez con otras que proceden del terreno lírico y se prolongan en dirección a la narración en primera persona. Sin embargo el fundamento lógico de posición tan ambigua es su *forma de primera persona.* Forma que en primer lugar es la razón de que históricamente el poema dramático sea germen de la balada, vía poema icónico. Rosenberg propone como una de las raíces del poema dramático el epigrama icónico de la Antigüedad, «la ficción de que la figura habla y se presenta por sí misma»[176], fenómeno que como este autor señala se repite en los epigramas medievales, en los poemas gnómicos y, a partir del renacimiento en los pliegos de cordel. Sólo con contener varias figuras éstos llevan ya en germen la forma de balada del poema icónico, dialogada en principio, pero que en los casos en que el autor aparece como intérprete de la imagen plantea una auténtica narración de ficción[177]. Pero así como el poema icónico sólo es una de las fuentes de las que surge la balada, importante sólo en lo que se refiere a la balada artística, también el poema dramático en cuanto poema icónico es más que uno de sus orígenes. Uno de los ejemplos más

claros son las «Dos descripciones de cuadros» de Wackenroder contenidas en sus *Herzenergiessungen eines kunstliebendes Klosterbruder* [Efusiones del corazón de un monje amante del arte]:

> ¿Por qué he sido tan bienaventurada,
> y escogida para el gozo mayor
> que jamás pueda sustentar la tierra?

dice María,

> en torno a mí el mundo es polícromo y bello,
> más nada es en mí como en los otros niños.

dice el Niño Jesús de la pintura «La Virgen con el Niño y el pequeño Juan» en tales términos "descrita". Se ve claramente que como poema dramático el poema icónico pierde inmediata y necesariamente su carácter, porque las figuras se presentan a sí mismas. Y es precisamente esa primera persona similar a la del monólogo dramático la que dota al poema dramático de una cierta "duplicidad" que le permite ser lo mismo una forma auténticamente lírica que, como balada, forma de ficción. Así, también entre las baladas populares se encuentran poemas dramáticos, aunque no muy a menudo. Citaremos aquí *Der Spielmannsohn*, que nos ha llegado de principios del XIX y trata del hijo de un músico que corteja a la hija de un rey:

> Cuando era un niño pequeño
> me tenían en la cuna,
> cuando fui un poco mayor
> me marché por los caminos,
> me topé a la hija del rey,
> que iba por los caminos

Igualmente puede citarse ese monólogo de una muchacha que ha de hacerse monja contra su voluntad recogido en el *Wunderhorn* [de Arnim y Brentano]:

> Dios le dé mal año
> al que me hace monja

También se dan baladas que son en algunas partes largos monólogos dramáticos, seguidos de puro relato expositivo, por ejemplo una balada humorística popular de Inglaterra, *The brown girl*:

> Soy tan morena como lo que más,
> mis ojos son negros como un zapato.

> ...
> Mi amor me manda una carta de amor,
> no muy lejos de una ciudad distante
> ...
> Ahora vais a oir qué amor le tiene
> a ese hombre que pena con mal de amores.
> ...
> Al llegar al lecho donde su amado
> de tan grave mal yacía,
> tiesa sobre sus propios pies no pudo
> aguantarse la risa.

Un procedimiento éste que se repite en la balada *Braune Bärbel* de Agnes Miegel, y no en provecho de la literatura precisamente. Fundándose en tales fenómenos se ha calificado al poema dramático como un subgénero de balada[178]. Y no hay duda de que vivimos la primera persona del hijo del músico, la hermosa Bärbel o el Cromwell de Fontane (*Cromwells letzte Nacht*) como figuras ficticias, lo mismo que las terceras personas de la mayoría de las baladas, y estos poemas dramáticos como una de las diversas formas de convertir las figuras en figuras de ficción, una forma monologada (y a menudo dramática) junto a las dialogadas (como por ejemplo en la balada *Edward* y en la de Brentano titulada *Grossmutter Schlangenköchin*) que no es sino una entre otras de la fluctuante función narrativa.

Si no caracterizamos sin más a la balada como género épico menor asignándola así al género de ficción, sino como forma especial condicionada por su relación con los géneros de ficción y lírico, la razón se remite a la conocida definición de Goethe del «huevo primordial», que ofrece por primera vez en 1821 en un comentario a su propia balada sobre el conde desterrado y retornado, comentario que con ese preciso título, *Ballade*, se encuentra en *Kunst und Altertum*. Sin atender a circunstancias debidas al desarrollo histórico, a las diferencias en forma y contenido o entre balada popular y artística, Goethe ve en ésa una «misteriosa» forma literaria en la que cabría «presentar la poética completa, porque en ella los elementos aún no están separados sino que permanecen juntos como en un auténtico huevo primordial sobrevivido...»[179]; y en las notas y comentarios al *Diván de oriente y occidente* señala la balada como ejemplo de que «a menudo uno encuentra juntas en el más pequeño poema las tres formas auténticamente naturales de la poesía...épica, lírica y drama»[180]. En el comentario a su balada Goethe designa el estribillo, la reiteración de los mismos sonidos finales, como aquello que «le da un decidido carácter lírico a este género artístico». Pero en las notas al *Diván* el concepto de lírica se plantea de modo más general como «forma natural de la poesía». Y hasta donde alcanzo a ver, otro tanto sucede en descripciones posteriores de la balada, esto es, que el elemento lírico se queda en concepto

mucho más vago que el de lo épico o dramático. Pues el elemento épico es tan inequívoca como inexorablemente el fundamental en la balada, entendiendo épico en su sentido antiguo derivado de la antigua epopeya en verso como narración de una situación y de unas figuras que en ella aparecen. En cuanto al elemento dramático, está contenido en la balada como momentos de tensión en la narración. El elemento lírico podría entenderse de dos maneras; en primer lugar, en términos formales, partiendo de su estructura que ha de presentar un número mayor o menor de estrofas, pero siempre delimitado, o de la posibilidad de cantar las baladas populares, apoyada en el estribillo. Pero en segundo lugar también se ha sostenido el carácter lírico de la balada apoyándose en elementos como atmósfera y estilo lírico de dicción, y se lo ha asociado esencialmente con las baladas artísticas de fines del XVIII y del XIX cuyos autores le dieron tal forma. Esa idea indefinida de lo lírico como atmósfera se ve por ejemplo en las referencias que hace W. Kayser a los poemas sobre Loreley de Heine, Eichendorff y el portugués Almeida Garrett. En el caso de éste último lo lírico se expresa en la «preocupación al prever el encuentro con la sirena», en el de Heine, en «el ánimo melancólico al mirar hacia atrás a aquel encuentro». *Waldgespräch* y *Der stille Grund* de Eichendorff, añade Kayser, «se mantienen justamente en el límite entre balada y lírica»[181]. Dejando aparte el poema portugués y dando por sentado que el *Loreley* de Heine le resultará familiar al lector, presentaremos ahora los dos poemas de Eichendorff que Kayser reúne y equipara desde ese punto de vista. Pues su llamativa diferencia sirve precisamente para determinar con precisión la posición de la balada en el sistema literario.

Hondo apacible

El claro de luna enreda
unos en otros los valles,
los arroyos, extraviados,
recorren las soledades.

Veía el bosque allá arriba,
donde en alturas a pico
abetos oscuros miran
de un hondo lago el abismo

Yo ví pasar un bote
mas nadie lo gobernaba,
los remos estaban rotos,
la barquilla, naufragada.

Una ondina en una roca
trenzaba su pelo de oro,
pensaba que estaba sola

cantaba un son prodigioso.
Cantaba y su canto en fuentes
y árboles susurraba,
la noche clara de luna
como en sueños murmuraba.

Mas me detuve espantado,
sobre el abismo y el bosque
lejos daban las campanas
de la mañana sus sones.

Y de no haber escuchado
en buena hora su sonido
nunca habría regresado
del hondo valle tranquilo.

Conversación en el bosque

Hace ya frío, ya se hace noche,
¿cómo cabalgas sola en el bosque?
Hondo es el bosque, tú estás sola,
¡te guío hasta casa, mi novia hermosa!

«Rico es el hombre en mentiras y tretas,
roto está ya mi corazón de penas;
por doquier llama el cuerno alrededor,
¡véte!, ¡tú no sabes quién soy yo!»

Tan rico aderezo de dama y montura,
ese cuerpo joven de tanta hermosura...
¡al fin te conozco, Dios me proteja!,
¡Loreley eres tú, la hechicera!

«Me conoces bien... mira mi castillo
de alta roca mudo al fondo del río.
Hace ya frío, ya se hace noche,
¡no saldrás nunca jamás de este bosque!

Al igual que el *Loreley* de Heine (1824), por el que sin duda está influido, *Der stille Grund* (1837) forma parte de un área de la literatura estructuralmente autónoma, la lírica, y si atendemos a la definición de H.Henel incluso podemos añadir que formalmente pertenece a la lírica vivencial. Pues la figura de la ondina, lo mismo que el paisaje iluminado por la luna del que ella forma parte, se halla como objeto enunciativo en el campo de vivencia del yo lírico que enuncia en primera persona, y no alcanza en modo alguno

la condición de yo de origen. Pero el yo que habla en *Waldgespräch* en cambio no es un yo lírico, sino ficticia figura de un yo que junto con el otro yo ficticio de la hechicera Loreley representan una escena dialogada. Aquí tenemos una estructura de balada (sin que una posible dramatización en primera persona que expresara simbólicamente encantamiento afectara en absoluto a la estructura del poema). De modo que ambos poemas no están juntos en la frontera entre poema lírico y balada, sino que la frontera discurre justamente entre uno y otro.

Lo esencial sin embargo es que Kayser diferencia balada de poema lírico y plantea la existencia de formas intermedias; recalca con razón que «trazar rigurosas delimitaciones teóricas sería tan inadecuado como precipitarse a condenarlas por tratarse de formas "impuras"»[182]. No obstante la diferencia está ya marcada en los fenómenos como frontera estructural, no teórica, sin que quepa plantear zonas de transición. Precisamente por eso no basta definir la balada como forma «en la que se entiende y se narra un suceso como encuentro predestinado». Pues el único criterio estructural, que además posibilita una delimitación exacta, es la circunstancia de que se narre en forma de ficción. Y lo que significa es que no recibimos el contenido de una balada como enunciación de un yo lírico, sino como existencia ficticia de sujetos ficticios. Allí donde esté actuando una función narrativa no nos hallamos ante un fenómeno lírico. Aunque la forma de poema neutralice por su parte el fenómeno de la ficción épica.

Quizás no se haya ganado mucho con presentar de este modo la forma lírica y épica a un tiempo que es la balada, en lugar de plantearla como el hecho de la historia de la literatura que indudablemente es. Pero precisamente ante la balada, que atrae la mirada hacia su desarrollo histórico más que cualquier otra forma poemática, ha de recalcarse una vez más que en el marco de nuestro tema no se trata de describir la balada por sus características temáticas, estilísticas o simbólicas a lo largo de épocas y estilos, sino únicamente de intentar determinar su posición estructural en el sistema literario. En tal perspectiva parece legítimo y sin duda más adecuado para llevarnos a una exacta delimitación designar y definir a la balada como un poema de figuras de ficción. Así entendido «balada», como concepto de orden superior, puede ser aplicable por igual a las diversas formas de coplas de ciego y de romance, que desde otros puntos de vista estilísticos aparecen como tipos diferenciados con más o menos matices; de hecho ya las engloban juntas las recopilaciones aparecidas con el título de «recopilación de baladas». Y por otro lado, habría que negar entonces la condición estructural de balada a poemas que ostentan esa denominación, por ejemplo la *Ballade des äusseren Lebens* de Hofmannstahl o, en tiempos más recientes, la visión de la decadencia de Venecia a la que Christoph Meckel titula *Ballade*, de la que sólo citaremos a título de ilustración la primera de sus cinco estrofas, todas compuestas con similar estructura:

Alzó el vuelo Venecia
cuando harto hubo jugado con góndolas y peces,
y hecho rodar a gusto el agua oscura
con los muelles y los palacios
desde los bancos de gravas susurrantes.

(*Wildnisse*, p.12)

Ni que decir tiene, en fin, que con esto no se critica el sentido en que esos autores llaman balada a sus poemas.

A modo de conclusión y a la vez anticipo de la sección siguiente echaremos por fin desde la balada un vistazo al poema dramático. Su posición en la lírica es sumamente indefinida y ambivalente. Si hasta ahora lo hemos tomado en consideración tan sólo en cuanto relacionado con el poema icónico y la balada, incluye no obstante otro aspecto, la referencia directa a la enunciación lírica, al yo lírico. En esto resulta decisivo algo tan simple como que el poema dramático es un poema en primera persona. Y su germen en absoluto tiene que hallarse siempre en el poema icónico, ni tiene por qué ser siempre del tipo monólogo dramático, es decir, puesto en boca de una figura ficticia, inventada que se expresa en primera persona. Así parece ser, y así suele ser casi siempre que los papeles no vienen indicados sólo por el título sino que también el contenido del poema permite una referencia directa a ellos. En la lírica sucede que un poema titulado *Erstes Liebeslied eines Mädchen* [Primera canción de amor de una muchacha] se nos presenta como poema dramático porque conocemos a su autor, Mörike, un varón, mientras por contra en el poema del mismo autor *Lied eines Verliebten* [Canción de un enamorado] el carácter de poema dramático no aparece tan claro ni mucho menos. Este poema dramático puede ser idéntico a un poema lírico en primera persona, y el indeterminado «enamorado» del título un camuflaje más o menos transparente del yo del autor. En una palabra, a pesar de la forma dramatizada se puede dar el caso auténticamente lírico de que nada podamos decir acerca de la relación entre yo lírico y yo del autor. Pero sería una conclusión equivocada caracterizar sin más todo poema en primera persona como poema dramático. Se trata de proposiciones de yos más o menos fingidos. Y sólo tenemos derecho a hablar de un yo lírico fingido cuando el autor lo da a conocer como tal. Su condición de fingido alcanza la máxima claridad en el poema dramático expresa y unívocamente caracterizado como tal, y disminuye en razón directa de la claridad con que se sepa que se trata de papeles dramatizados, hasta desaparecer en poemas que en absoluto se presentan como poemas dramáticos. De ahí que el título tenga cierta importancia en lo que atañe a la condición de poema dramático.

Un fenómeno como el poema dramático, que en sí mismo carece de importancia desde el punto vista estructural, la tiene desde un punto de vista sis-

temático en relación con nuestra indagación. Para ser precisos, el poema dramático se presenta como el homólogo específico en terreno lírico de una forma mayor de la épica, la narración en primera persona. Pues contiene el mismo problema del sujeto enunciativo fingido que también es importante para la fenomenología de la narración en primera persona, según una inversión sorprendente que sin embargo corresponde exactamente a las relaciones lógicas. Pues no es sino lo fingido del sujeto enunciativo lo que hace de la narración en primera persona homólogo no sólo del poema dramático sino también de la balada, a la que además se opone como inversa: si la balada es estructuralmente un intruso en el ámbito lírico, la narración en primera persona lo es en el de la ficción, lo que puede resultar muy chocante sobre todo en este último caso. Recalquemos pues una vez más que no se le niega a la narración en primera persona el carácter de literatura narrativa. Es sólo que ése es precisamente el problema que interesa en nuestra perspectiva de una teoría del lenguaje o la enunciación, el que siga siendo narrativa cuando su estructura, que no es de ficción, la diferencia de la narración en tercera persona y la somete a leyes distintas.

La narración en primera persona

La narración en primera persona como fingida enunciación de realidad

Empezaremos considerando la narración en primera persona en su sentido propio, como forma autobiográfica que informa de sucesos y vivencias referidas a la primera persona verbal, que las narra, o yo narrador. Por el momento no atenderemos a la narración marco, en la que un yo narrador informa de terceras personas. En lo que atañe a la posición de la narración en primera persona en el sistema literario sólo es verdaderamente decisiva su forma genuina, novelas como *Simplizissimus*, el *Werther*, *Nachsommer*, el *Grünen Heinrich*, novelas picarescas desde el *Gil Blas* hasta *Felix Krull*, y asimismo *A la recherche du temps perdu* de Proust. Pues sólo ese tipo de yo que en ellas se presenta es estructuralmente un extraño en el terreno de la épica. Así como la balada se lleva consigo al terreno lírico su estructura de ficción, la narración en primera persona se lleva al terreno épico su estructura enunciativa. En efecto, su origen esencial está en la estructura enunciativa autobiográfica.

¿Qué significa esa afirmación, que en sí misma nada tiene de nuevo o sorprendente, a la hora de colocar la narración en primera persona en alguna parte de sistema lógico de la literatura? Lo que de hecho se ve es que sólo esa inclusión aclara su originario carácter autobiográfico y descubre en qué se funda el carácter literario que la distingue de la auténtica autobiografía. Y si encontramos en ella relaciones similares a las de la lírica, se debe precisamente a la estructura lingüística común a ambas, condicionada por sus respectivas

posiciones en el sistema enunciativo. Pero aquí surge ya la cuestión que constituye tanto el problema estructural como parcialmente el estético de la narración en primera persona. Volvamos a los fenómenos primarios que nos ofrecen ambas categorías o géneros literarios, enunciación de realidad en la lírica, enajenación de realidad en la ficción: pues bien, a la vista de ambos no estaremos muy dispuestos a conceder que la narración en primera persona induce en nosotros la vivencia de una enunciación de realidad en el mismo sentido que un poema lírico. Pero por otra parte tampoco podemos decir alegremente que nos transmita la vivencia de enajenación de realidad propia de la ficción. O para ser precisos: no se puede establecer igual que en el caso de la auténtica ficción narrativa el fundamento lógico de esa vivencia de enajenación de realidad que, pese a todo, es innegable que surge en ciertas narraciones en primera persona por muy autoexpresivas que sean, como en *Nachsommer* de Stifter, *Bekentnissen des Hochstapler Felix Krull* de Thomas Mann y muchas otras. Pues por su misma naturaleza cualquier narración en primera persona se presenta a sí misma como documento histórico ajeno a toda ficción. Y lo hace precisamente por causa de sus características en cuanto narración en primera persona.

Para aclarar esto hemos de tener presente el peculiar concepto de yo que genera narración en primera persona. Ésta tiene la misma forma que cualquier otra enunciación en primera persona, ya aparezca en un poema lírico, dramatizado o no, ya en una enunciación no literaria, cuyo ejemplo más inmediato a este respecto es la presentación autobiográfica desarrollada por extenso. Esto quiere decir que el yo de la narración en primera persona es un auténtico sujeto enunciativo. Podemos definirlo con mayor exactitud diciendo que cabe diferenciarlo del yo lírico con el mismo grado de precisión que al sujeto enunciativo histórico, teórico o práctico. Tampoco el yo de la narración en primera persona se pretende yo lírico sino histórico, y tampoco adopta la forma de enunciación lírica. Cuenta algo vivido por él mismo, pero no tiende a exponerlo como verdad meramente subjetiva, campo de sus vivencias en el sentido fuerte del término, sino que tiende a la verdad objetiva de lo narrado como cualquier yo histórico. Y si alguien pusiera en cuestión esta afirmación mirando al *Werther*, por ejemplo, o a cualquier otra novela en primera persona intensamente teñida de sentimiento y que exprese estados subjetivos (por antonomasia, la novela epistolar), habría que replicarle que las mismas gradaciones caracterizan a la enunciación "auténticamente" autobiográfica, que también puede ser más o menos subjetiva u objetiva, y que a su vez no es sino caso particular de la enunciación en general, en la que como ya se ha señalado sucede otro tanto.

Ese concepto de enunciación de realidad "auténtica" que sin querer hace así su aparición nos guía sin embargo hasta lo específico de esa forma literaria, la narración en primera persona. Pues lo contrario de ese concepto es la enunciación de realidad inauténtica o, lo que es igual, *fingida*. El concepto

de lo fingido, que también define esencialmente el poema dramático, señala la posición de la narración en primera persona en el sistema lógico de la literatura. Para reconocerla más detenidamente es preciso de nuevo atender a la diferencia categórica entre «fingido» y «ficticio» que se mencionaba al principio de la obra (p. 47 y ss). «Fingido» significa algo que se pretende lo que no es, inauténtico, imitado e impropio; «ficticio», por el contrario, señala algo ajeno a lo real: ilusión, apariencia, sueño, juego. El niño que juega puede ciertamente fingirse adulto, pero en tanto juega y no pretende engañosamente *serlo*, interpreta el papel ficticio de adulto, como el actor, que tampoco se finge la figura literaria que encarna, interpreta un personaje ficticio. Proponer una ficción es una actitud de conciencia completamente distinta a la de fingir. Y el lenguaje también se somete a esa distinción cuando produce las diversas formas de literatura: al hacer ficción épica trabaja diferentemente que al producir narración en primera persona.

Pues, aplicado a ésta, el concepto de lo fingido revela la vivencia sumamente variable que nos transmiten diferentes narraciones en primera persona. Ésta es la primera diferencia que notamos al comparar la forma de primera persona con la de tercera, es decir, la ficción novelesca. Una narración en tercera persona suscita siempre igual vivencia de enajenación de realidad, que conlleva todos los fenómenos antes descritos por extenso lo mismo si se trata de la antigua forma épica que de la moderna novela. No hay más o menos ni diferencia de grado alguna en la condición de ficción. Y ya se ha señalado que la fingida intromisión del narrador como autor, casi siempre con fines humorísticos, en nada afecta al fenómeno de la ficción. *Der Komet* de Jean Paul no se vive como "menos" ficción que *Frau Jenny Treibel* de Fontane o que cualquier otra narración de ficción. Pero, por formularlo de momento como una vaga sensación general, el *Simplizissimus* sí nos parece algo más cercano a ser realidad vivida que las *Bekentnisse des Hochstaplers Felix Krull* de Thomas Mann, y el *Grüne Heinrich*, una autobiografía algo más "auténtica" que *Nachsommer*, en tanto que, por razones que se alcanzan fácilmente, discutir el grado de fingimiento de la novela utópica de Franz Werfel *Der Stern der Ungeborenen* [La estrella de los no nacidos] es tan innecesario como hacerlo con el de ese yo que en figura de *Tristram Shandy* juguetea con su condición de nonato. La cuestión es qué escala serviría para ordenar las narraciones en primera persona de la literatura universal si uno se tomara la molestia de hacerlo. Una escala de grados de fingimiento significa que éste pueda llegar a ser tan escaso que no quepa discernir con seguridad si nos las habemos con una autobiografía auténtica o una producción novelesca. Tal caso se da en una famosa narración egipcia versificada en primera persona y procedente del año 2.000 a.C., *La vida de Sinuhé*, que probablemente fuera un personaje histórico, un alto dignatario. No obstante, según G. Misch no se sostiene la idea de algunos historiadores modernos que consideran la obra como unas verdaderas memorias[183]. Un caso dudoso como éste ofrece muchas claves de la lógica y fenomenología de la narración en primera persona, precisamente porque documento de tan alta antigüedad no ofrece por donde cogerlo para decidir sin lugar a dudas sobre su autenticidad. La posición lógica de la narración en primera persona viene definida pues por su carácter de fingida enunciación de realidad, que se diferencia por un lado de la ficción pero por otro también de la lírica. Con esto sólo se define inicialmente el fenómeno de la narración en primera persona, cuya condición de síntoma necesario vamos a hacer patente a continuación.

La idea de una fingida enunciación de realidad conlleva necesariamente que se dé la *forma* de enunciación de realidad, es decir, un tipo de relación entre sujeto y objeto en que lo decisivo es que el sujeto enunciativo, o yóes narrador, sólo puede hablar de otras personas como objetos. Nunca puede dejar que abandonen su propio campo de vivencias en que él está siempre presente como yo de origen que jamás desaparece; lo cual, como queda dicho detalladamente, es lo que podría acarrear que en su lugar aparecieran ficticios yos de origen. Y esta ley de la narración en primera persona, ya conocida como unidad de perspectiva o de punto de vista, tiene por efecto que los personajes que en ella aparecen sólo lo hagan en relación al yo narrador y por referencia a éste. Lo que no significa que todos tengan que mantener una relación personal con él, sino que él y sólo él las ve, las observa y las describe. G. Misch, que no acepta que la autobiografía o lo que es igual la auténtica enunciación de realidad autobiográfica sea la única fuente de la narración en primera persona, opina que otra no menos importante es «la viveza de la representación» que «en primera persona resulta en una exposición más ligera y agradable que si uno se coloca objetivamente en la tercera persona»[184]. Saca tal conclusión de la frecuente presencia de esa forma en cuentos y leyendas de pueblos primitivos, que liga a la tradicional fundamentación de que ha sido escogida desde antiguo y sigue siéndolo a fin de hacer más creíbles asuntos prodigiosos. Más adelante veremos qué pasa con este extremo de la cuestión. En este momento es preciso comprobar primero la afirmación de Misch de que la representación creativa resulta más ligera expuesta en primera persona que en tercera. Y de inmediato resulta que esa afirmación no es válida si se compara ambas formas desde el punto de vista de la estructura lógica que deja sentir sus efectos directamente como vivencia estética de cada una de ellas. Pero eso no puede hacerse patente desde un punto de vista psicológico como el del propio Misch o el de Dilthey. Pues es la forma lógica la que permite advertir que, a la inversa, la representación creativa, la fantasía placentera o el ademán de «second creator» se despliegan más fácilmente y sin riesgo en la ficción, en la narración en tercera persona, que en una enunciación de realidad todo lo fingida que se quiera como la que define a la narración en primera persona. Pues son esa forma y su ley quienes le ponen a la fantasía creadora, al ποιεῖν, los límites de los que la ficción en cambio no tiene que preocuparse. Y no es casual sino estructuralmente condicionado que no pueda darse en la novela en primera persona la

forma de exposición fundamental en la ficción, los verbos de acción anímica usados en tercera persona, ni por tanto el monólogo narrado, ni el monólogo, ni en una palabra ninguna figuración de la subjetividad de terceras personas; y, desde luego, ni en relación a terceras personas ni al propio yo narrador, que en cuanto tal se deja a sí mismo en suspenso para convertirse en función narrativa. Esas formas señalan el límite absoluto que la narración en primera persona no puede traspasar, abandonando, si lo hace, el terreno de la enunciación de realidad. Por más manifiesto que sea el carácter fingido del yo narrador, ello no puede modificar en nada la situación ni hacer ficción una narración en primera persona.

De modo que incluso en el interior de la narrativa esto señala un frontera que separa categóricamente ficción épica de enunciación de realidad épica y novelesca. Lo que significa que al menos a primera vista las consideraciones puramente estéticas acerca del contenido no tienen por qué caracterizar a la novela en primera persona como un extraño en el terreno épico, ni tan siquiera hacer que la sintamos como tal, pero sí las consideraciones lógicas. Y si lo miramos con mayor detenimiento, hay facetas decisivas en las que se pone de manifiesto que, al cabo, es precisamente la estructura lógica la que da una impronta diferente incluso al aspecto estético de la novela en primera persona, y la que encarrila la interpretación en otra dirección que ante una novela en tercera persona. Pues ante aquélla tampoco el intérprete "sabe" de ese mundo y esos seres humanos allí expuestos más que a través del yo narrador, en tanto sería falso decir lo mismo de una ficción. Visto desde la narración en primera persona se hace claro, una vez más, que es una función narrativa y no un "narrador" lo que crea ficción, y que el término «narrador» sólo resulta adecuado en el caso de la narración en primera persona. El yo narrador no "genera" lo que narra, nos narra *de* ello al modo de la enunciación de realidad: como de algo que es objeto de su enunciación y sólo puede exponer como tal. De aparecer personas, por tanto, esto quiere decir que no puede presentarlas jamás como sujetos. De ahí que la interpretación de una novela en primera persona tampoco pueda nunca desentenderse por completo de la referencia al yo narrador de los otros personajes retratados. Ese mundo humano nunca está descrito objetivamente, justo por ser objeto de enunciación del yo narrador: la forma subjetiva de captarlo interviene en su descripción de la misma forma lógica y epistemológica que en cualquier otra enunciación. La novela de Pär Lagerkvist *El enano* ofrece esa estructura de narración en primera persona de un manera particularmente acusada y casi paradigmática. Corresponde al sentido de esta novela renacentista que tampoco el lector sepa de las personas que el enano describe más que desde su perspectiva "enana": es decir, con la deformación que conlleva verlos "desde abajo", de modo que la talla humana aparezca deformada, contrahecha, empequeñecida, y deje planteada la cuestión de si no será correcta esa perspectiva, y en qué medida. De modo que esta novela adopta conscientemente como elemento de sentido el punto de vista de

un yo, y un análisis más detallado de la obra muestra lo minuciosamente que las formas de narración en primera persona están adaptadas a tal punto de vista, a una enunciación en la que no podrían entrar formas narrativas de ficción, ni monólogo narrado ni tan siquiera diálogo.

La novela epistolar

Con esto nos vemos llevados al punto en que ya podemos contemplar el auténtico problema de la narración en primera persona en cuanto novela, es decir, indagar cómo llega a producirse su paradójica situación lógica de estructura enunciativa en pleno ámbito de la ficción épica. Lo que entonces se pondrá de manifiesto es una situación inversa a la de la balada. Partiremos de una forma particular de narración en primera persona, la epistolar, en la que podemos observar con la máxima claridad el proceso que tiene lugar. La novela epistolar representa el tipo de narración en primera persona que menos permite sospechar una forma épica. Y desde este punto de vista podemos incluir igualmente las novelas con forma de diario, que apenas se diferencian de las epistolares en aspectos formales. Por su misma naturaleza ambos tipos de novela retratan un fragmento limitado de realidad interna o externa, de modo que apenas les afecta la tentación a la que está expuesta una narración en primera persona que se desarrolle con continuidad, a saber, la de traspasar los límites fijados por la forma enunciativa y adentrarse en la ficción épica. Una carta siempre contempla retrospectivamente un período reciente del pasado, un fragmento limitado del mundo y el acontecer, y reproducir por ejemplo diálogos desarrollados «ayer» o «hace poco» no excede de las posibilidades de tal enunciación de realidad. Aquí llamaremos la atención acerca de un rasgo particularmente destacado de este tipo de novelas, a saber, que el pretérito de la narración en primera persona no es pretérito épico sino un auténtico pretérito existencial, gramatical, que indica la posición en el tiempo del que escribe, aunque sea fingida. Pues también al tiempo, naturalmente, se extiende la diversa gradación de fingimiento que puede presentar el yo narrador; de lo escasamente fingida que puede llegar a ser una novela en primera persona da una idea casi conmovedora la cronología de las cartas del *Werther*, que no planteó a los investigadores una tarea demasiado ardua para comprobar la práctica coincidencia de sus fechas («A 4 de Mayo de 1771», etc.), con fechas reales del período que pasó Goethe en Wetzlar. Pero tales comprobaciones autobiográficas no son importantes de cara a lo que aquí se trata, la estructura lógica de la narración en primera persona. Ni que decir tiene que también podrían incorporarse a una ficción. Desde el punto de vista estructural, lo que nos importa es que el «yo era» o el «ello fue que» de la novela en primera persona significan pasado del yo narrador, mientras en la ficción significan presente ficticio de los personajes; y otro tanto vale para presente y futuro. Esta

simple diferencia fenomenológica y semántica ya trae consigo la diferencia en la vivencia que tenemos de una narración en primera persona y una ficción: vivencia de realidad, aunque sea fingida, en el primer caso, de algo ajeno a la realidad en el segundo.

Por las razones antes expuestas, el pretérito parece especialmente natural y cercano a la realidad en la novela epistolar, y de ahí que se nos haga menos épica que por ejemplo una novela en primera persona como el *Simplizissimus* o el *Grünen Heinrich*. Pero tampoco la novela epistolar es auténtica enunciación de realidad, sino fingida, y por tanto literatura; una literatura que por su estructura tiende a la forma de la ficción épica. ¿Cómo llega a suceder así, y en qué se nota? Consideremos un fragmento del *Werther*:

> A doce de Agosto. Sin duda Alberto es el mejor hombre que hay bajo la capa del cielo. Ayer tuve un episodio maravilloso con él. Le fui a ver para despedirme... "Préstame las pistolas para mi viaje", le dije. "Por mí, bien", dijo, "si no te importa tomarte la molestia de cargarlas; yo las tengo colgadas sólo *pro forma*". Descolgué una y prosiguió: "Desde que la precaución me jugó una mala pasada no quiero saber nada con esos aparatos". Sentí curiosidad por saber la historia. "Hace unos tres meses estaba pasando un temporada en el campo, en casa de un amigo. Tenía un par de tercerolas, descargadas, y dormía tranquilo. Un día, era una tarde lluviosa, estaba allí sentado y aburrido y no sé cómo se me ocurrió; que si nos podían asaltar, que si podíamos necesitar las tercerolas y entonces... bueno, ya sabes cómo son esas cosas. Le dí las armas al criado para que las limpiara y las cargara; se puso a jugar con ellas a asustar a la doncella, y Dios sepa cómo se le disparó, porque tenía aún la posta dentro, y le dió a la chica en la mano, le destrozó el pulgar. Lo tuve que lamentar y pagar la cura además, y desde entonces dejo todas las armas descargadas. Mi querido amigo, ¿qué significa precaución? El peligro no se deja prever. Por supuesto,"... ¿Sabes?, sentía simpatía por él hasta ese "por supuesto"; pues ¿acaso no es evidente que toda afirmación general está expuesta a excepciones?»

Este pasaje muestra *in nuce* la tentación a que la novela en primera persona puede estar expuesta, y de hecho lo está en la mayoría de los casos: la de servirse de cuantos medios de hacer ficción sea posible y por así decir le esté permitido utilizar sin llegar a abandonar la estructura de primera persona, de enunciación. En la novela en primera persona opera una tendencia a lo épico en la medida en que se distingue de la lírica por no querer retratar sólo el campo vivencial del yo, sino también los objetos de tales vivencias en su propia especificidad y objetividad. Tendencia que se ve limitada por la ley de la enunciación, que sólo admite lo épico por así decir en formas rudimentarias de ficción. Una de ellas, que no transgrede las posibilidades lógicas de enunciación pero sí los hábitos enunciativos, es aquélla en que el yo narrador ofrece la reproducción textual, en forma directa, de las palabras de una tercera

persona; tal es el caso del relato de Alberto en la carta de *Werther*, convertido así en una especie de narración en primera persona al cuadrado. La forma natural de reproducir las palabras de otro es la forma indirecta, que en alemán se construye en conjuntivo aunque también pueda volver al indicativo en exposiciones muy dilatadas. Así, un pasaje de correspondencia en el que aparezca esa forma directa de relatar un diálogo revela con ello ser de tipo novelesco. Se nota en él la tendencia a desplegarse en el terreno de la épica y la ficción. Pues como ya se ha indicado el habla de un personaje y el diálogo se cuentan entre los medios más importantes de hacer ficción, de los que dependen por igual la épica y el teatro. Una figura que habla en estilo directo recalca así su realidad independiente de toda enunciación, su existir por sí misma. El estilo directo manifiesta de por sí realidad humana. Y en el sistema general del lenguaje sólo tiene sitio adecuado allí donde se produce mímesis de la realidad: en la ficción épica y dramática. Pues aunque no sea tan obvio como en el teatro, tampoco en la ficción épica significa el estilo directo reproducción de las palabras de alguien por parte de otro, el mal llamado «narrador» sino que es realidad ficticia al igual que la figura misma, realidad narrativa generada por la narración. Ya se indicó antes cómo se transforma una función narrativa fluctuante en diálogo, discurso indirecto libre y formas análogas. Pero la narración en primera persona tiene forma enunciativa, y el redactor de cartas, diarios o memorias es sujeto enunciativo histórico, aunque sea fingido, y no función narrativa fluctuante. Porque la narración en primera persona no es mímesis. Cuando relata discursos en estilo directo, éstos no son un medio mimético, "ceden la palabra" a la persona de quien se da noticia. Y cuando se trata de una novela epistolar ese aspecto del estilo directo se hace aún más claro. Ciertamente se trata sin duda de un germen de épica, pero merced a la cualidad de carta sigue siendo también un elemento posible en la forma natural de enunciación. Y esto es así precisamente porque una carta informa de una situación del pasado reciente, de modo que una conversación que haya tenido lugar en él todavía cabe o puede caber en el marco de un recuerdo literal de la situación sin que con ello se transgredan los límites de la enunciación de realidad, o por mejor decir, se amplíen hasta lo inverosímil. También la forma lingüística confirma la observación de que la novela epistolar es la forma de novela en primera persona menos sospechosa de épica. Distribuye la masa de realidad recordada en los mismos períodos y situaciones en que se sucede el proceso narrativo, y en cada carta establece de nuevo claramente el yo de referencia, el yo de origen.

Las memorias novelescas

El diálogo cobra un aspecto del todo diferente en la novela autobiográfica propiamente dicha, o memorias novelescas. Esto es al mismo tiempo síntoma de la vía que puede seguir a través del sistema del lenguaje la narración en pri-

mera persona desde una forma aún cercana a la enunciación de realidad, como la novela epistolar, hacia la ficción épica. Esto se verá más claro con un análisis detallado del yo narrador como rememoración.

Comencemos por una diferencia fundamental entre novela epistolar y memorias en cuanto a situación de narración o escritura. En la primera, situaciones y momentos aún recientes avanzan de un presente a otro que van marcando las fechas de las cartas, y se integran así en la totalidad de una vida o una parte de una vida. En cambio el escritor de memorias vuelve la vista atrás desde *un* presente fijo a la totalidad de su vida pasada. Esa situación de partida conlleva una serie de elementos cuyo efecto conjunto diferencia de manera esencial las memorias novelescas de la novela epistolar.

En primer lugar, significa que no se vuelve a establecer una y otra vez, como en cada carta, el aquí y ahora de origen, el del escritor, y que por tanto tampoco se vuelve a tomar conciencia de él a cada ocasión, cosa ésta que resulta esencial; por el contrario, ese yo de origen está fijo, inmóvil, y ya no se modifica. De lo que se desprenden otros dos elementos estructurales, al cabo ligados entre sí. Al volver la vista a su vida pasada y reproducirla el yo fijo de la novela autobiográfica mira etapas pasadas de sí mismo, igual que en una auténtica autobiografía. Pero eso significa que vive las etapas de sus yos anteriores separadas y bien separadas de la actual, en tanto el escritor de cartas o diarios sólo sabe en cada momento del correspondiente aquí y ahora de su yo, y sólo ése vive. Auténtico o fingido, quien escribe su autobiografía objetiva sus etapas anteriores. Ve su yo juvenil distinto del actual, el que narra, y diferente también de los de otras etapas. Cuenta Simplizissimus de sus ideas aún pueriles en sus tiempos de paje en Hanau que «en aquel entonces nada apreciaba más en mí que una conciencia pura y un ánimo debidamente piadoso al que acompañaran y rodearan la noble inocencia y la simplicidad», pero más tarde «el benévolo lector habrá visto en el libro precedente lo ambicioso que me torné en Soest, y cómo busqué y aun hallé honor, fama y favor en actos que en otro habrían sido merecedores de castigo» (III,1). Este ejemplo en absoluto raro nos interesa por su significado estructural y por las posibilidades de variación que conlleva para la narración en primera persona . Por muy paradójico que pueda parecer, al objetivar el yo narrador sus anteriores etapas como cualquiera que hable de sí mismo con cierta distancia se puede perder hasta cierto punto el carácter de novela en primera persona. La identidad entre el yo objetivado de una etapa anterior y el actual no siempre se vive con la misma intensidad, sino que aquél puede llegar a vivirse en cierto modo como una persona independiente que, separada del narrador, pasa a ser entonces un personaje más entre los personajes del relato; de manera que la relación entre sujeto y objeto propia de la enunciación de realidad no queda en suspenso, desde luego, pero sí retrocede por así decir ante el personaje "yo" que actúa en la narración, que aparece como un objeto más entre otros, un personaje entre otros. Pues hay que recordar de nuevo que en la narración en primera persona

los otros personajes retratados lo son en todo momento tan sólo como objetos, nunca captados como sujetos al modo de la ficción.

Este fenómeno se hace tanto más patente cuanto más exponga esa primera persona un mundo y no sólo a sí misma. Relación ésta que no es azar en absoluto, por cuanto la exposición de un mundo o mejor dicho la posibilidad de la misma se funda en la fijeza de la situación desde la que el narrador mira hacia atrás. Al mirar la totalidad de su vida mira asimismo todo un mundo histórico y geográfico determinado, toda una época en la que se desarrolló su vida y sus yos anteriores se tropezaron con otros seres humanos, se establecieron lazos, surgieron y se desarrollaron historias y destinos; todo lo cual se le hace al yo que mira desde su punto fijo algo con lo que ya no guarda vínculos, algo "muerto" como todo pasado, ajeno ya a la presente corriente existencial de la vida.

En estos dos elementos relacionados entre sí, objetivación de las propias etapas del yo y totalidad del mundo resumido por la mirada retrospectiva, radican las posibilidades de que se vea tentada a abandonar la enunciación de realidad y desarrollarse como ficción la narración en primera persona, la fingida y a menudo también la que no lo es. Uno de los síntomas más claros al respecto es el *diálogo*, que en las memorias novelescas cumple una función completamente distinta que en la novela epistolar, y ofrece un aspecto totalmente diferente. En la novela epistolar no tiene ningún carácter de ficción, sino de cesión de la palabra, y puede ser reproducción del recuerdo inmediato. Pero el diálogo que hace visible una situación o episodio hace mucho transcurridos, sólo o junto a otros medios de exposición, ya no ofrece el aspecto de una cesión de la palabra, sino el carácter de lo literariamente compuesto, y convierte a los personajes en ficticios como la auténtica ficción. Y no sólo a los otros que hablan con los anteriores yóes del yo narrador, sino igualmente a éstos. El yo narrador fijo se aproxima mucho a una auténtica función narrativa en cuanto los personajes de su pasado hablan con él o a él "mismo" en etapas pasadas. Y como en el profundo nivel en que se oculta la estructura lógica todos los elementos y síntomas se condicionan mutuamente, también ese fenómeno tiene que ver con la situación fundamental de fijeza del yo. Como éste no tiene que hacerse consciente una y otra vez, como sucede a cada nueva carta de una novela epistolar, y como esto significa que no ha de establecer la referencia de lo vivido y vivenciado a sí mismo, resulta que puede olvidarse en buena medida de sí mismo como punto de referencia, como sujeto enunciativo. La vida pasada, el mundo de antaño con sus cosas, personas y sucedidos, eclipsa al sujeto enunciativo aunque éste se presente como partícipe en cada uno de sus instantes en forma de yóes anteriores, como ha de hacer si es que ha de mantenerse la forma de narración en primera persona. Aquí está el germen estructural de las posibilidades épicas de las memorias novelescas, pero a la vez también de la fuerte *variabilidad de la novela en primera persona.* Variabilidad debida a lo sensible de su forma, lo que a su vez se desprende de su condición de enunciación de realidad que ha de mantenerse a todo

trance. Al igual que ocurre con otros aspectos de la literatura, no hay duda de que esa sensibilidad es más acusada en épocas modernas, críticas y con conciencia de estilo, que en otras anteriores en las que ya una autobiografía en absoluto fingida como la de Goethe podía deslizarse hasta dar, en la escena de Sesenheim, en vívida descripción novelesca animada por el diálogo. En *Der grüne Heinrich* de Gottfried Keller la tendencia a la ficción es tan fuerte que aquí o allá incluso se deslizan o subsisten formas narrativas que transgreden los límites lógicos de la enunciación en primera persona, a lo que no es ajena la reelaboración de la novela en primera persona a partir de fragmentos en tercera. Así, se dice de Agnes en su traje de Diana durante el carnaval de Munich: «Sus ojos refulgían oscuros y buscaba a su amado, mientras en su pecho argénteo el osado propósito concebido hacía palpitar su corazón», siendo así que el yo narrador podría observar a lo sumo lo que pasaba sobre el pecho, o con él, pero no en su interior[185]. Un pasaje así es empero sintomático de la escisión objetivadora del yo narrador en sus diversas situaciones, que se amalgaman con las de terceras personas en un único sistema de relaciones. Cosa que puede suceder de diversos modos, de forma que el correspondiente yo allí presente resulte inadvertido y los que pasen al primer plano y adquieran vida propia independiente del yo narrador sean el mundo ante él, los seres humanos, y las vivencias y acontecimientos que se cumplen con independencia de su presencia. Éstos exceden en buena medida del ámbito de su experiencia; pero donde transgreden ese límite queda interrumpida y en suspenso la forma de enunciación en primera persona. Tal es el caso, aunque con un propósito artístico deliberado, en esa novela tan llena de fuerza que es *Moby Dick* de Herman Melville; en la que el yo narrador, el marinero Ismael, a veces se esfuma por completo y la oscura figura del capitán Acab aparece retratada directamente como figura ficticia con todo el carácter de un yo de origen. Transgresión tan llamativa de los límites con la ficción se deja sentir en que ya no se trata del yo narrador, de su existencia expuesta por él mismo, sino del ser de otra persona y no por referencia al de aquél, sino por sí misma; más aún, en el caso de *Moby Dick* ni siquiera queda ahí la cosa, pues lo que al cabo importa es ante todo el ser y la existencia del mal que fascina, encarnado en la ballena blanca. En *Doktor Faustus* de Thomas Mann, por contra, las escasas pero decisivas situaciones en que Adrian Leverkühn se sale del campo vivencial del que puede dar noticia directa su biógrafo Zeitblom también nos son transmitidas por mediación de éste, lo que indica que su relación con el objeto de su autobiografía tiene fundamentos más hondos, y que él mismo forma parte de la vida y el mundo marcados por la figura del protagonista.

Problemática de lo fingido

Estos pocos ejemplos escogidos entre una multitud de novelas en primera persona bastan sin embargo para indicar que no se puede desatender la forma

de enunciación de realidad en las narraciones en primera persona. Ella es ley estructural cuyas repercusiones alcanzan muy adentro de estéticas y cosmovisiones, y precisamente resulta más esclarecedora allá donde se quebranta. Aun en esos casos la forma enunciativa marca los límites entre narración en primera persona y ficción. Si provisionalmente hemos podido leerlos en las formas de narrar, síntomas de esa ley, con ello no queda sin embargo exhaustivamente analizada la fenomenología de la narración en primera persona. Ni resuelta por tanto la cuestión que plantea su posición en el sistema lógico de la literatura, a saber, si se trata de una enunciación de realidad pero fingida; esto quiere decir que el concepto «fingido» precisa un análisis más minucioso, que indica que en efecto es él quien revela el criterio decisivo para distinguir narración en primera persona de ficción épica por un parte y de lírica por otra, al tiempo que aclara la relación entre esas formas.

El hecho de que el poema lírico sea auténtica enunciación de realidad significa que cumple total y absolutamente con este concepto; lo cual sucede aun cuando no se trate en él de realidad objetiva sino subjetiva y, dado que toda realidad es realidad vivida, sea la *vivencia* de la misma más que su hechura objetiva la que caracterice a la enunciación. Y esto significa asimismo que también se cumple cuando la realidad enunciada sea "irreal". Pues aun la más extrema irrealidad onírica o visionaria imposible de revivir empíricamente es una vivencia de realidad, del yo lírico, lo mismo que puede serlo de un yo ajeno a la lírica que sueñe o tenga visiones. No cabe ninguna duda acerca de la autenticidad de ese yo ni por tanto de su enunciación lírica, y esto es justamente lo que marca la vivencia de lo lírico. Esto quiere decir que no es la forma sino el pleno cumplimiento del concepto de realidad lo que provoca la autenticidad de la enunciación de realidad en la lírica.

En la narración en primera persona imperan condiciones diametralmente opuestas. Es ahora la forma y no el contenido, la forma de enunciación y no el contenido de realidad, lo que permite a la narración en primera persona presentarse como forma literaria variable como una enunciación de realidad, como fingida enunciación de realidad a cuya variabilidad subyace la del grado de fingimiento. En tanto ni la mayor carga de irrealidad en el contenido afecta al carácter de enunciación de realidad del poema lírico, la narración en primera persona parece tanto menos real y más fingida cuanto mayor sea la irrealidad de su contenido. *Marmorklippen* [Los acantilados de mármol] de Ernst Jünger es una narración desarrollada estrictamente en primera persona desde el punto de vista formal. En parte alguna se recurre a medios de ficción para hacer visibles ambiente descrito, circunstancias, lances o personas. Todo es puro objeto de relato, ninguno de los personajes habla en estilo directo, no se produce ninguna situación de diálogo, y se mantiene la forma de crónica histórica sin excepción. Y no obstante, esta narración en primera persona es fingida hasta tal grado, y tan patente la irrealidad de su contenido, que parece enunciación de realidad mucho menos que una obra como *Der grüne Hein-*

rich, que emplea la forma de primera persona con mucho menos rigor. De modo que ésta no garantiza contenido de realidad. Pero lo que sí garantiza en todo caso es que ni siquiera un contenido en tan sumo grado fingido alcance el carácter de ficción. En este punto se vuelve a hacer patente desde otra perspectiva que el concepto de «irreal» no puede intercambiarse sin más por el de «ajeno a la realidad», ficticio. El contenido de una novela en tercera persona puede tener una materia de rasgos tan naturalistas y tan coincidentes con la realidad empírica como se quiera, que no obstante se vivirá como cosa ajena a la realidad, como ficticia realidad de personajes ficticios. Y el contenido de una narración en primera persona puede ser tan irrealmente fantasioso y concordar con la realidad experimentable tan poco como se quiera, que así y todo alcanza a ser ficción tan poco como cualquier enunciación fantaseada. Es la forma de enunciación en primera persona la que conserva el carácter de enunciación de realidad incluso en una enunciación de irrealidad extrema.

Pero así aún no queda suficientemente claro por qué aquí no puede seguir cumpliéndose el concepto de realidad con un contenido irreal como sucede en la lírica. En este punto hay que señalar una vez más que la narración en primera persona ocupa una posición lógica clave en el sistema literario precisamente por diferenciarse tanto de la lírica como de la auténtica enunciación de realidad. Respecto a la lírica, adopta la misma actitud que la enunciación más genuina: esa primera persona no se pretende yo lírico sino histórico. Y ello trae por consecuencia que en su forma externa no se asemeje al poema sino a la "prosaica" enunciación de realidad por extenso, bien como novela epistolar bien como memorias novelescas. Se trata de una *mímesis de la enunciación de realidad,* cosa bien distinta de esa mímesis de la realidad misma de la que surge el género de ficción, quede esto claro. Como enunciación de realidad la primera persona habla de sí misma y por eso mismo no puede menos que dar cabida también a cierta verdad subjetiva, pero como todo auténtico relato informativo en primera persona tiende a exponer realidad y verdad objetivas. No pretende contar el mundo como vivencia de un yo, sino por él mismo, como realidad independiente que afronta el sujeto. Por eso el contenido de realidad es tan importante en la estructura de la narración en primera persona como en la de toda auténtica enunciación de realidad que no sea lírica. Ésta es la razón de que, como fingida y no auténtica enunciación de realidad, no cumpla este concepto, y de que así un determinado contenido de irrealidad no se cargue en la cuenta del yo lírico y su verdad subjetiva, sino que se achaque a falsedad objetiva de una realidad y por tanto un sujeto fingidos.

Sólo a partir de un análisis estructural de este tipo que explique los fenómenos se hace patente lo insuficiente y defectuoso de la fundamentación que habitualmente se da a la forma de primera persona: a saber, que es garantía de credibilidad de lo narrado, sobre todo cuando se trata de sucedidos irreales y prodigiosos. Esto puede ser atinado en el caso de algunas narraciones particulares. Pero, por poner un ejemplo, no tenemos la impresión de que Ernst Jünger use la primera persona porque quiera hacer realmente creíble el mundo de los acantilados de mármol. Y lo que no sea atinado de un solo ejemplar del género ya no basta como fundamentación de éste. El concepto de «fingido» no queda totalmente comprendido en la idea de conseguir credibilidad, cosa que indica una obra como la citada de Jünger pero también una descripción de irrealidad como la del Mummelsee en el seno de una narración en primera persona tan anterior como el *Simplizissimus* de Grimmelshausen. Lo que se pretende no es crear el espejismo de que sea una realidad empírica la inhabitual comunidad humana de los acantilados de mármol y sus alrededores, que no corresponde a las relaciones reales conocidas en nuestro mundo, ni tampoco hacerla más creíble presentándola como vivencia de un yo narrador; sino justamente lo contrario, presentar esas relaciones comunitarias y humanas reducidas a su estado primario ancestral como interpretación, como símbolo de otra realidad que el narrador conoce. Y es evidente que es una intención simbólica similar la que ha producido el relato de Simplex acerca de los benévolos espíritus del Mummelsee. Pero es que el intento de conseguir credibilidad ni siquiera aclara el uso de la primera persona en leyendas más ingenuas, carentes de toda intención simbólica; lo que sucede significa todo lo contrario. Pues lo que aumenta de grado y se hace cada vez más patente al aumentar la irrealidad del contenido enunciativo es el carácter de fingido del yo narrador. Así que la forma de primera persona no hace que lo irreal parezca "más real", sino que a la inversa es la irrealidad del relato la que hace aparecer irreal y fingido a quien lo expone. Por contra, en narraciones en primera persona con un elevado contenido de realidad tampoco es necesaria esa explicación de que buscan credibilidad. Pues por sí solas ya se aproximan de tal modo a la auténtica autobiografía que en muchos casos sólo investigaciones documentales podrían decidir la relación entre literatura y verdad. Pero sí mantenemos la vista puesta en el conjunto de narraciones en primera persona posibles y reales, sin sacar conclusiones de casos particulares, se reconocen los perfiles de la estructura o por mejor decir la ley lógica de esa forma literaria. Que viene condicionada y exigida por esa ley de variabilidad del grado de fingimiento, que expresado matemáticamente se mueve en una escala cuyos límites son cero e infinito. El ejemplo de *Marmorklippen* por una parte y la escena de Sesenheim en *Dichtung und Wahrheit* de Goethe por otra señalan que en el marco de la forma enunciativa las diversas formas narrativas no son decisivas respecto al grado de fingimiento. La autobiografía de Goethe, que es auténtica, se sirve en esa escena de formas novelescas creadoras de ficción, y la narración en primera persona de Jünger, fingida en sumo grado, mantiene la forma de enunciación histórica. Ambos casos son extremos y excepcionales. Y si en nuestra experiencia de lectores no se distinguen particularmente las narraciones en primera persona de las narraciones en tercera persona, de la ficción, ello se debe a que en la mayoría de los casos vienen dotadas de abundantes medios de ficción, como descripciones de situaciones, conversaciones y otros; cosa que

sucede impremeditadamente, y tanto más cuanto más ricos sean el mundo y la figuras recogidas en la narración.

Es momento de plantear una vez más la diferencia entre narración en primera persona y ficción, y afrontar una ligera objeción que puede plantearse. ¿Cómo se diferencia el yo narrador de la función narrativa, cabe preguntar, si nos remitimos a la definición de ficción según la cual sólo existe en virtud de ser narrada? Pues incluso nuestra experiencia de lectura más directa e "ingenua" también vive lo narrado en la mayoría de las novelas en primera persona como si tampoco existiera más que en virtud de ser narrado, y al yo narrador, como uno más de los personajes ficticios que cuenta cosas de los restantes. Y los autores de novelas en primera persona conciben y sienten prácticamente igual de ficticios sus héroes en primera persona que si lo fueran en tercera, por más que el modo en que ellos siguen las leyes narrativas sea tan inconsciente como el modo en que cumple las leyes del lenguaje y el pensamiento cualquiera que habla o piensa; y sin embargo, por más que la figuración que así crean tienda a la ficción, nunca llega a transgredir los límites que establece la perspectiva de primera persona, es decir, la ley de la enunciación. Esta circunstancia da ocasión para resaltar una vez más la importancia de los conceptos y términos que se utilicen para describir los fenómenos. Si se aplica al yo narrador, el concepto de «ficticio» pierde toda su importancia fenomenológica y se reduce al hecho de ser inventado, que nada aporta a la fenomenología de la literatura. Designar al yo narrador como figura ficticia esconde su función estructural como sujeto enunciativo; sujeto enunciativo ficticio sólo son las figuras que hablan en el marco de una ficción épica o dramática. (Dicho sea entre paréntesis, esta distinción tan recalcada se hace por razones puramente estructurales y por sus consecuencias para la fenomenología de la narración en primera persona. En consideraciones más generales o breves está "permitido" naturalmente hablar del yo narrador como ficticio, descuidar a efectos de uso del lenguaje la diferencia efectiva entre ficticio y fingido, e incluir a grandes rasgos la narración en primera persona en el género de ficción). El concepto de sujeto enunciativo fingido, aplicable al yo narrador épico de una narración en primera persona que se presente como tal, se diferencia por una parte del auténtico sujeto enunciativo de una autobiografía, pero por otra parte también del yo del autor que narra, y por último del yo lírico. Si no se puede ni se precisa decidir sobre la identidad entre yo lírico y yo del autor, precisamente por tratarse de un sujeto enunciativo real, el ser fingido de esa primera persona que narra significa que tal yo narrador no tiene nada que ver estructuralmente con el yo del autor que narra, que le inventa como a cualquier otro personaje de novela (y de ahí que para la fenomenología literaria de la narración en primera persona sea tan poco pertinente como en tercera persona el que el autor pueda representarse a sí mismo en alguna de la figuras y en qué medida lo haga).[186]

Si la narración en primera persona no obedece a la ley de la ficción sino a la del fingimiento, ello ha de dejarse notar en el criterio clave de la estructura

de la narración de ficción, el *tiempo gramatical*. Comparemos la vivencia de lectura de una novela en primera persona con la de otra en tercera, y observaremos que en el primer caso el pretérito mantiene su función de pasado:

> Mi pobre padre era propietario de la firma Engelbert Krull... Rin abajo, no lejos del malecón, se hallaban sus almacenes, y de chico no era raro que me metiese a dar vueltas por aquellas bóvedas frías...
>
> Un día, a la hora del correo, mi madre dejó una carta sobre mi cama. La abrí distraído...*

Estos pasajes del *Felix Krull* de Thomas Mann y *À la recherche du temps perdu* de Proust pueden bastar para recordarnos el fenómeno del tiempo gramatical, suficiente conocido. Como el pasado en que se sitúa lo relatado queda referido a la primera persona narradora, al sujeto enunciativo fingido, lo llamamos pasado fingido o mejor aún, con un término más expresivo, *cuasipasado*.

Éste o el cuasipresente del yo narrador, y por tanto la hechura teórica de éste, nos abren una perspectiva más amplia de las estructuras de la épica. Para ser precisos nos indican que ese género independiente, la narración en primera persona, puede aparecer también en el seno de la ficción reducido, como género dependiente por así decir. El análisis de este fenómeno permite plantear con más claridad la diferencia entre cuasirealidad o realidad "como-si" y realidad aparente. Siempre se ha tenido por modelo de narración desarrollada en primera persona en el marco de otra en tercera el gran relato que hace Ulises ante la corte de los feacios, al que se suele mencionar también como primer caso de narración en primera persona en la literatura occidental. ¡Falso!: al hacerlo así no se atiende a la diferencia entre un yo narrador fingido y uno ficticio. Una narración en primera persona en el marco de otra en tercera, o lo que es igual una narración en primera persona de la tercera persona protagonista, significa que se establece una estructura doble en la que una cuasirealidad queda fundada en una realidad aparente, y la mímesis de una enunciación de realidad en la mímesis de una realidad. La primera persona narradora, Ulises, no sólo es inventada, sino también ficticia, a saber, el correspondiente yo ficticio de origen; y el pretérito en que se cuentan sus hechos y lances significa su presente ficticio, o dicho con mayor precisión lógica, su aquí y ahora ficticio. Por contra, el pretérito de su narración en primera persona significa su pasado. ¿Cómo definir éste lógicamente? Para hacerlo hemos de partir de nuestra vivencia de lectura. El lector vive un presente cuando el pretérito da noticia de Ulises como tercera persona, y pasado cuando es el mismo Ulises

* Un jour, à l' heure du courrier, ma mère posa sur mon lit une lettre. Je l'ouvris distraitement...

quien narra. Entonces el pretérito parece cumplir su auténtica función, designar lo pasado. Pero ¿qué clase de pasado es el que experimenta el lector? Sin duda no el suyo propio, o alguno que conozca, sino justamente el pasado de Ulises. Lo que vive es un cuasipasado cuyo yo de origen es la figura de Ulises, respecto a la cual se trata de un "auténtico" pasado. Si éste se vive como ficticio se debe únicamente a que ya nos hemos tropezado previamente con la figura ficticia de Ulises, sólo conocemos su pasado auténtico desde su presente ficticio. La conciencia de tal carácter de ficción suprime todo carácter de cuasipasado y lo sustituye sin más por el de pasado ficticio. Pero el carácter de pasado se mantiene durante todo el proceso porque se nos ofrece como pasado vivido por el personaje ficticio. Una narración en primera persona en el marco de una ficción épica demuestra con toda claridad fenomenológica la diferencia entre el pretérito auténtico y el de ficción, el «fui» y el «fue». El pretérito auténtico puede designar diferentes tipos de vivencia del pasado, real, ficticio y cuasipasado. Está claro que las diferencias entre ellos han de venir determinadas entonces por el tipo de sujeto enunciativo: real, ficticio o cuasital, es decir fingido. El primer caso es el de una enunciación de realidad indiscutible, patente o documentada de alguna manera; el último, el de una enunciación en primera persona en el seno de una ficción, ya sea épica o dramática o incluso cinematográfica. El cuasipasado en cambio se produce en la narración en primera persona autónoma, independiente de cualquier otra narración. Las relaciones entre esas tres posibilidades no están en igual plano. Entre el cuasipasado y el pasado ficticio hay una diferencia categórica, mientras que entre el primero y el pasado real sólo es de grado, hay una transición gradual. Pues, vista desde la teoría del lenguaje y de la literatura la narración independiente en primera persona no es ficción sino cuasienunciación –o enunciación fingida– de realidad. Y si en nuestra experiencia de lectura a menudo no distinguimos el yo narrador de una figura ficticia en una novela cualquiera ello se debe tan sólo al alto grado en que es fingido. Pero no es admisible confundir este carácter con el de ficción, lo que queda fundado y demostrado a un tiempo por el hecho de que existan narraciones en primera persona que hay que entender correspondientes a un sujeto enunciativo auténtico, como por ejemplo la del egipcio Sinuhé. El carácter de «lo fingido» que define a la narración en primera persona se distingue de «lo ficticio» por admitir *gradación*. Ese "cuasi" puede serlo más o menos, pero en cambio no cabe ser más o menos ficticio. Ser fingido en un alto grado también supone casi siempre ser inventado; pero esto no es lo mismo que ser ficticio. Figuras históricas noveladas, como Napoleón en *Guerra y paz* o Heinrich von Kleist en *Rudolf Erzerum* de Albrecht Schaeffer, no son inventadas pero sí ficticias en cuanto personajes de novela, es decir, que al igual que las inventadas no tienen más ser en la novela que el que les da ser narradas. De ser el yo narrador una figura histórica, dependerá del tipo de narración hasta qué punto la finja el autor. Donde falta cualquier posibilidad de control, como en la *Vida de Sinuhé*, no siempre pueden esta-

blecerse los límites con la auténtica autobiografía. Naturalmente sí admite comprobación la autenticidad autobiográfica de una novela histórica en primera persona como *Les Mémoires d'Hadrien* [Memorias de Adriano] de Marguerite Yourcenar (1953), que desde el punto de vista formal se presenta como auténtica y apoyada en una extensa documentación. Si se objetara que la comprobación es aplicable no sólo a la autobiografía sino a toda novela histórica, incluso en tercera persona, esto es cierto desde el punto de vista de la historia de la literatura. Pero aquí lo decisivo es la forma de exposición: la de la ficción establece por sí misma los límites que la separan de toda realidad; la de fingida enunciación histórica de realidad, en cambio, no conlleva delimitación tan clara, y como se ve por los ejemplos antiguos y modernos, tanto menos cuanto menos fingida sea o parezca. La autora de esas *Memorias de Adriano* se ha preocupado de que la forma fuera lo menos fingida posible evitando usar todo medio de ficción, por ejemplo los diálogos.

La fenomenología de la narración en primera persona indica pues que se trata de un tipo de literatura ajena a la ficción pero situada en el terreno de la ficción épica, así como la balada es obra de ficción situada en el ámbito de la lírica. Épica y lírica son en ambos casos "territorio extranjero" respecto a sendas estructuras "nativas" de esas formas literarias. De ahí que sólo surtan un efecto puramente formal, sin alterar la estructura ni por tanto la vivencia que suscita en cada caso: enajenación de realidad en el contenido de la balada, realidad en grados diversos en la narración en primera persona. En otras palabras, ésta última forma parte del ámbito de la enunciación de realidad con toda la gama que admite, que incluye lo mismo lo irreal que lo fingido o cuasireal.

Desde aquí es posible arrojar alguna luz sobre la *intromisión del narrador* en una ficción. Con más claridad que en el contexto de la función narrativa en que se trató anteriormente se puede ver ahora que se trata de una relación entre lo ficticio y lo fingido muy distinta estructuralmente de la que guarda con la ficción una narración en primera persona incluida en ella. Cuando la función narrativa de una novela se independiza en forma de yo del narrador o autor lo que sucede es que éste se finge auténtico sujeto enunciativo sin que ello afecte en absoluto a la estructura de ficción de lo narrado. Por así decir, el narrador introduce una pequeña narración en primera persona cuyo héroe es el mismo y que permanece al margen de la novela, separadas ambas como aceite y agua. Lo que crea la novela es la función narrativa, no ese yo narrador. El yo del autor que aquí juega consigo mismo nunca pasa a contarse entre los personajes ficticios de su obra. Por contra, la narración en primera persona de un personaje de novela sí forma parte del sistema de monólogo y diálogo de la novela, y el poder de la ficción hace ficticia incluso la más extensa y aparentemente autónoma narración en primera persona.

Un tercer caso es el de la llamada *narración-marco*, al que sólo se aludirá brevemente porque su estructura ya no ofrece problema ninguno a partir de las precisiones establecidas hasta aquí. Puede plantearse un caso estructuralmente inestable, como el que representa por ejemplo *Schimmelreiter* de Storm, una narración en primera persona pero duplicada en la que el narrador del marco reproduce en su interior una segunda narración en primera persona; entonces el carácter de lo fingido se hace patente precisamente en que el propósito de esa forma expositiva es evitarlo. Pues el narrador del marco aparece como garante de la veracidad "histórica" del relato en primera persona por él escuchado. Precisamente la obra citada de Storm muestra que esa forma duplicada se opone a la ley épica más aún que la narración en primera persona en un solo plano, de tal modo que incluso recursos épicos y de ficción permitidos a ésta, como el diálogo u otros, resultan inadecuados en aquélla. También hay elementos estructurales de inestabilidad en narraciones-marco en las que un yo narrador cuenta un relato en tercera persona. Así, la novela *Cumbres borrascosas* de Emily Brontë sólo con sumo esfuerzo consigue mantener la perspectiva de primera persona de la gobernanta que narra. Y en el fondo esa forma sólo se soporta cuando está tratada con tan soberano humor como el de Thomas Mann en *Der Erwählte*. El humor a menudo inadvertido que subyace a la historia del papa Gregorio en la roca tiene una de sus raíces, y no la menor, en el juego que monta el autor con el yo narrador, el monje irlandés al que finge «espíritu de la narración», lo que no es sino decir la función narrativa misma:

> ¿Quién toca las campanas? Los campaneros no. Se han echado a la calle como todo el mundo, del ruido tan monstruoso que hacen. Convencéos: sus cuartos están vacíos. Fláccidas cuelgan las sogas, y no obstante las campanas doblan, y atruenan los badajos ¿Habrá que decir que nadie las toca? No, sólo una cabeza sin letras ni lógica sería capaz de una frase como ésa. "Suenan las campanas" quiere decir que "alguien las hace sonar", ya pueden estar los cuartos de los campaneros tan vacíos como quieran. Y entonces ¿quién hace sonar las campanas de Roma? El espíritu de la narración... Él es quien dice: suenen todas las campanas, y consecuentemente, él es quien las toca... Y sin embargo también puede contraerse hasta hacerse persona, en concreto la primera, y encarnarse en alguien que habla en ella y en ella dice: yo soy eso, yo soy el espíritu de la narración que... está contando esta historia al empezar yo con su afortunado final y hacer sonar las campanas de Roma, id est relatando que en ese día de la entrada todas comenzaron a sonar por sí solas...

Aquí la función narrativa se entrega a un juego similar al de la novela de Jean Paul, sólo que no se encarna en "el yo del autor" sino en un "narrador del relato-marco", y jocosamente hace entrar en la ficción un sujeto enunciativo histórico pero fingido, en lugar de auténtico. Pero la ficción no necesita ya preocuparse por la fingida perspectiva de primera persona, precisamente por

el humor con que está fingido tal sujeto, lo que vuelve a invalidar y cancelar de nuevo su carácter de fingido; así que la narración ya puede desarrollarse siguiendo sus propias leyes como auténtica mímesis de realidad, la realidad legendaria de la historia del papa Gregorio, una mímesis que simplemente se entrega a su juego humorístico y simbólico con la leyenda según la cual «las campanas comenzaron a sonar por sí solas».

La narración en primera persona viene pues a encajar como clave de arco en el sistema lógico estructural de la literatura. Con ello puede que no sólo reciba alguna luz su propia estructura, tan rica en matices, sino que además nos proporcione algo de gran valor metodológico para nuestra investigación. Pues en su cualidad de fingida enunciación de realidad, de amplia forma intermedia, permite que se hagan patentes con claridad los contornos que separan categóricamente en el seno del sistema general del lenguaje los dos géneros literarios principales, el de ficción y el lírico. Refleja así en la forma literaria las relaciones con cuyo estudio empezamos a abrir un acceso al sistema lógico de la literatura: pues en su cualidad de narrativa muestra que una enunciación de realidad no se transforma en ficción por más fingida que pueda llegar a ser. La enunciación de realidad se revela así instrumento epistemológico de la mayor eficacia, porque al compararla con la única estructura literaria que le es comparable, la narración de ficción, permite reconocer la peculiaridad de las leyes de ésta última. Entre enunciación de realidad y narración de ficción discurre la frontera, el abismo estrecho pero infranqueable que separa el terreno de la ficción del sistema enunciativo general, en el que quedan incluídos el género lírico y, en otro lugar, la narración en primera persona.

CAPÍTULO 6

Observaciones finales

Como conclusión de estas consideraciones, volvamos de nuevo la vista al lema que la frase de Hegel ha supuesto en nuestra indagación, y advertiremos que sólo es válido en la medida en que señala el camino hacia los problemas específicos de una lógica de la literatura, un camino que el propio Hegel no recorrió. La tesis de que la «poesía» es aquel arte en que el arte empieza a disolverse «en la prosa del pensamiento científico» la dedujo Hegel sin duda de la peculiaridad del material lingüístico de la literatura, de por sí idéntico al lenguaje tal como se da fuera de la creación literaria. Pero Hegel no advirtió que ese material general es instrumento tan versátil del pensamiento y la representación mental que, al mismo tiempo, presenta o puede desarrollar las propiedades que hacen que pese a todo la literatura se afirme como arte y ni ella ni el arte como tal vayan a disolverse «en la prosa del pensamiento científico». Sí vio Hegel dónde se hallan los puntos críticos de transición, pero no cómo los evita el lenguaje cuando produce literatura: sacrificando las leyes de la enunciación cuando se trata de ficción y, cuando se trata de lírica, orientándose y comportándose según la voluntad del yo lírico de no desempeñar función alguna en un contexto de realidad.

Con esto nos vemos llevados necesariamente a plantear de nuevo, a manera de resumen retrospectivo de los resultados de nuestra indagación, la cuestión general relativa a la función que la lógica de la literatura pueda desempeñar en el conocimiento e interpretación estéticos de la literatura y de obras literarias particulares, es decir, la cuestión de la relación entre lógica y estética literarias. Cuestión que en parte se responde por sí sola a partir de las exposiciones de problemas lógicos que hemos llevado a cabo. Toda una serie de análisis lógicos de estructuras han versado directamente sobre la sustancia literaria en cuanto tal, en tanto en muchos otros pasajes han chocado con los límites en que las competencias del lógico han de ceder ante las del crítico estético. Fundamentar la hechura de la función narrativa o del yo lírico en sus rasgos generales cae dentro del campo de la lógica de la literatura; describir el cómo, el estilo, la técnica particular de cada narración, la forma artística o el contenido de enunciados líricos corresponde por contra a la interpretación es-

tética de la literatura. En general podemos definir la relación entre ambas, o su cooperación, diciendo que convergen tanto más cuanto más a fondo se adentre la consideración estética en cuestiones de técnica y estructura, y se tocan o se cruzan menos cuando se habla del contenido, bien puramente literario, bien de sentido y concepción del mundo. La lógica de la literatura se ocupa del lenguaje que crea, no de sus creaciones*.

* De nuevo se repite aquí la oposición ya mencionada entre «dichtende» y «dichterisch».

[1] V. F. Schneider, «Das Problem einer Sprachlogik», en *Zeitschrift für philosophische Forschung* VII (1953), Heft 1.

[2] J. St. Mill, *Lógica*, libro I, cap.1, $1.

[3] E.Husserl, *Logische Untersuchungen* II, 1, Halle 1928, $1.

[4] L.Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, 9.ª ed., Londres 1962, p. 62: «Es humanamente imposible extraer de él (el lenguaje corriente) directamente la lógica del lenguaje. El lenguaje disfraza el pensamiento» (4.002). «Toda filosofía es crítica del lenguaje»(4.0031).

[5] A.W.Schlegel, *Über Schöne Literatur und Kunst* (en *Deutsche Litteraturdenkmale des 18. u. 19. Jahrhunderts*, vol. 17, 1884), p. 261.

[6] Irene Behrens, *Die Lehre von der Einteilung der Dichtkunst*, Halle 1940, p. 4.

[7] Esta forma de entender el concepto de mímesis se ve confirmada por H.Koller en su obra *Die Mimesis in der Antike*, que desgraciadamente no me era conocida aún durante la redacción e impresión de la primera edición de este libro. Koller señala que ya Platón en el libro tercero de la *Política* no entiende por mímesis otra cosa que presentación o exposición [*Darstellung*], ya que por ejemplo une la palabra *ἀνομοιως*, disímil, no similar, con *μιμεῖσθαι*: es cuando dice que habría que rogarle a Homero que no osara presentar al más grande de los dioses con tan poco parecido, tan disímil; la imitación sin parecido no tiene sentido (p. 15). Platón llama diegesis, narración, a todo cuanto relatan mitólogos y literatos, y distingue la simple narración de la *μίμησις*. Tampoco aquí significa mímesis «copia posterior»; quiere decir que los personajes hacen su aparición hablando por sí mismos. Platón lo expresa diciendo que el autor mimetiza voz y figura de otro. Con ello no quiere decir que los personajes de una obra estén copiados de la realidad, sino que el autor los cuenta miméticamente cuando les deja hablar por sí mismos. Koller también acepta el significado de «presentación» o «exposición» para el concepto de mímesis de la *Poética* de Aristóteles (comp. nota final n.º 10). Véase asímismo W. Weidlé, «Von Sinn der Mimesis», *Eranos-Jahrbuch* XXXI, 1962, pp. 249-273, quien en parte como crítica a Koller señala la expresividad como sentido a añadir a la «presentación» entre los que entran en el concepto de mímesis (p. 259), e igualmente V. Zuckerkandl, «Mimesis», *Merkur*, Jg. XII, 1958, p. 224-240.

[8] *ἐποποιία δὴ καὶ ἡ τῆς τραγωδίας ποίησις ἔτι δὲ κωμωδία καὶ ἡ διθυραμβοποιητικὴ καὶ τῆς αὐλητικῆς ἡ πλείστη καὶ κιθαριστικῆς πᾶσαι τυγχάνουσιν οὖσαι μιμήσεις τὸ σύνολον* (1447a).

[9] ... *μιμοῦνται καὶ ἤθη καὶ πάθη καὶ πράξεις* (ibid.).

[10] Es llamativo, aunque característico, que Aristóteles también cuente el ditirambo entre las *μίμησες*. Se trataba de un canto a coro acompañado por flauta que presentaba una «acción», el destino de Dionisos y otras figuras míticas; es cosa sabida ya por Aristóteles que de él se desarrollaron tragedia y sátira. Esto parece aclarar igualmente por qué nombra en el mismo contexto «la mayor parte de las piezas de flauta y cítara», evidentemente la música de acompañamiento de ditirambos y otras obras literaturas «expositivas» de acción. Sobre lo cual hay que señalar que «mímesis» se referá originariamente a la danza y su música de acompañamiento (Koller, p. 104)

[11] *Ἐπεὶ δὲ μιμοῦνται οἱ μιμοῦμενοι πράττοντας, ἀνάγκη δε τούτους ἢ σπουδαίους ἢ φαύλους εἶναι ... ἤτοι βελτίονας ἢ καθ' ἡμᾶς ἢ χείρονας ἢ καὶ τοιούτους ὥσπερ; οἱ γραφεῖς* (1448a).

[12] *οἱ ἄνθρωποί γε συνάπτοντες τῷ μέτρω τὸ ποιεῖν ἐλεγειοποιοὺς τοὺς δὲ ἐποποιοὺς ὀνομάζουσιν, οὔχ ὡς κατὰ τὴν μίμησιν ποιητὰς ἀλλὰ κοινῇ κατὰ τὸ μέτρον προσαγορεύοντες ... οὐδὲν δὲ κοινόν ἐστιν Ὁμήρω καὶ Ἐμπεδοκλεῖ πλὴν τὸ μέτρον, διὸ τὸν μὲν ποιητὴν δίκαιον καλεῖν, τὸν δὲ φυσιολόγον μᾶλλον ἢ ποιητὴν* (1447b).

También Koller resalta esta frase aunque sin establecer no obstante conexión alguna entre mímesis y poiesis. Pero igualmente recalca que Aristóteles encontró en la idea de mímesis el

instrumento conceptual con que «distinguir la auténtica composición literaria de la meramente aparente, pues con la costumbre vigente aún hoy de utilizar la métrica como criterio el poema didáctico quedaría incluido como literatura, sin serlo, en tanto quedaría fuera la prosa. Haberlo advertido es el gran logro de Aristóteles» (*loc. cit.*, p. 106)

[13] *αὐτὸν γὰρ δεῖ τὸν ποιητὴν ἐλάχιστα λέγειν. οὐ γάρ ἐστι κατὰ ταῦτα μιμητὴς* (1460a).

[14] *Ibid.*

[15] Un ejemplo es G. Storz, «Über die Wirklihkeit von Dichtung» en *Wirkendes Wort*, 1, N.º esp. (1952), p. 94 y ss.

[16] Como se sabe, aunque en nuestro contexto sea preciso recalcarlo una vez más, en época de Hegel «poesía» significa aún «literatura» en general, y no se limita a la lírica. Respecto al concepto de lo «científico» véase nota n.º 21.

[17] Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, ed. de H. G. Hotho, Berlín 1843, p. 232.

[18] *Ibid.*, II, p. 260.

[19] *Ibid.*, III, p. 234.

[20] *Ibid.*, III, p. 242.

[21] «Pensamiento científico» [*wissenschaftliches*] significa en Hegel al igual que en Fichte «pensamiento teórico».

[22] *Vorlesungen über die Ästhetik*, III, p. 234.

[23] *Ibid.*, III, p. 228: «Podemos captar esa diferencia en general, diciendo que no es la mera representación mental de un contenido la que lo hace poético, sino la fantasía artística».

[24] B. Croce, *Ästhetik als Wissenschaft vom Ausdruck*, Tubinga 1930, p. 24 [Las citas son por la edición alemana].

[25] *Ibid.*, p. 4.

[26] H. Rickert, *Goethes Faust*, Tubinga 1932, p. 23.

[27] R. Ingarden, *Das literarische Kunstwerk*, 2.ª ed., Tubinga 1960, p. 170.

[28] *Ibid.*, p. 171.

[29] *Ibid.*, p. 178.

[30] *Ibid.*

[31] *Ibid.*, p. 182.

[32] *Ibid.*, p. 180.

[33] *Ibid.*

[34] *Ibid.*, p. 181.

[35] *Ibid.*, p. 181 y s.

[36] En la nueva edición de su obra Ingarden rechaza mi crítica a su teoría del cuasijuicio (pp. 184 a 192). La crítica no se refiere a la teoría o al concepto de cuasijuicio en sí mismo, sino a su aplicación a la descripción de la literatura de ficción. En cualquier caso, no puedo considerar refutadas mis objeciones por las explicaciones complementarias de Ingarden. Sigue sin parecerme convincente fundar el carácter de ficción de un mundo novelesco, que es de lo que principalmente se trata, en la afirmación de que las oraciones de que consta la novela son cuasijuicios, en el sentido que indica el texto de Ingarden. Aun cuando la rechaza, Ingarden no hace sino confirmar mi objeción referente al carácter tautológico de su demostración cuando dice: «cuando sabemos de antemano que nos las habemos con una obra literaria, sabemos también, si estoy en lo cierto, que no las habremos con puros cuasijuicios» (p. 189) Ingarden se refiere a continuación a los signos de aserción introducidos por Russell en lógica para distinguir las llamadas «tesis» del sistema lógico de los meros «enunciados» (despojados de toda función aseverativa), y aplicándolo a la literatura nombra «algunos de esos signos externos del lenguaje de los que nos servimos para hacer ver que hemos de habérnoslas con cuasijuicios... una entonación diferente que es realmente distinta de las que usamos con juicios científicos» así como «títulos y subtítulos que nos informan de que estamos ante una novela o una obra dramática» (p. 190) La contraposición de oraciones en contexto científico y cuasijuicios parece referirse sólo a la novela

histórica a la que aquí recurre Ingarden en relación con mis críticas, en tanto que la entonación característica de las oraciones se entiende general en toda novela. Sin querer discutir aquí esos supuestos signos de entonación que hacen reconocibles los cuasijuicios, ello no me parece confirmar sino que podemos prescindir de que oraciones de novela y teatro sean cuasijuicios a la hora de saber que nos hallamos en un mundo ficticio, novelesco o dramático. Pues lo que harían tales signos sería en todo caso *afirmar* el carácter ficticio, pero no indicar cómo se ha producido.

Cuando Ingarden me reprocha «poner en mi boca la opinión de que sólo los cuasijuicios distinguen una novela histórica de la correspondiente obra historiográfica» (p. 190) y enumera otras diferencias por él establecidas, como «otro estilo de lenguaje, diferente composición, multiplicidad de puntos de vista, función de representación y de copia de los objetos presentados, presencia de cualidades estéticas...» (p. 190), he de seguir manteniendo no obstante que entre todas esas señales sigue faltando el criterio distintivo: a saber, los personajes ficticios, figurados en un aquí y ahora ficticio, que hacen tal de una novela y cuya función estructural en la narración se expone en mi obra. También he de defenderme ante la opinión manifestada por Ingarden de que mi teoría incluye las oraciones en su cualidad específicamente lógica de juicios. Mi concepto de enunciación de realidad no pertenece a la lógica del juicio, sino a la teoría del lenguaje, cosa que aún queda más clara en la segunda edición de esta obra, y tampoco en la primera lo utilizo en lugar del concepto de juicio (Ingarden, p. 189, nota 1). Por fin, ya queda también expuesto en la primera edición que no significa enunciación *sobre* la realidad.

[37] I. M. Bochenski, *Formale Logik*, Friburgo 1956, p. 24.

[38] *Ibid.*

[39] *Hermeneutica*, trad. al alemán de J. H. v. Kirchmann, Leipzig 1876, p. 59.

[40] Ch. Sigwart, *Logik*, I, 4.ª ed., Tubinga 1921, p. 31.

[41] *Ibid.*

[42] *Ibid.*, p. 32.

[43] E. Husserl, *Erfahrung und Urteil*, Hamburgo 1948, p. 4.

[44] H. Ammann, *Die menschliche Rede*, Bd. II: *Der Satz*, Lahr 1928, p. 125.

[45] *Ibid.*, p. 123.

[46] *Erfahrung und Urteil*, p. 9.

[47] *Ibid.*, p. 7.

[48] K. Bühler, *Sprachtheorie*, Jena 1934, p. 90. [Trad. *Teoría del lenguaje*, Madrid, Revista de Occidente, 1950; reeditado por Alianza Editorial].

[49] Se ha advertido y discutido en numerosas ocasiones que aquí hay un problema. Si J. Ries (*Was ist ein Satz*, Praga 1931) se resistía a entender como enunciativas también las oraciones de esos otros tipos, H. A. Gardiner las clasifica en aseverativas, interrogativas, imperativas y exclamativas [*statement, question, request, exclamation*], subraya la afinidad entre todas ellas y sólo concede un peso relativo a la forma lingüística: «Exclamation and statement are separated from one another only by a thin partition in «How well he sings» and «He sings very well» –«Es una línea muy fina la que separa exclamación y aseveración en "Qué bien canta" y "Canta muy bien"»– (*The Theory of Speech and Language*, Oxford 1932 , p. 190). También H. Ammann propone ampliar el uso del término «enunciación» y que se designe «también como oración toda aquella forma que quepa entender modificación de la oración aseverativa, en la medida en que conservándose los elementos estructurales de ésta el carácter de aseveración queda disuelto en el de interrogación, deseo o conjetura» (*loc. cit.*, p. 67).

[50] Hay que considerar una deficiencia terminológica el hecho de que en lógica, gramática, epistemología y psicología aparezca y se aplique el concepto de sujeto con diferentes significados y funciones. En lógica y gramática tiene un carácter estático, como sujeto del juicio o la oración, mientras su carácter es dinámico y activo en psicología, epistemología e incluso metafísica. Allí significa metalingüísticamente un concepto o un término, aquí como lenguaje objeto una persona o en general una instancia personal: el sujeto pensante que conoce, al que sigue

siendo inherente el carácter de lo personal incluso cuando aparece como abstracción a título de polo subjetivo de la estructura del conocimiento, como sujeto de conciencia, el sujeto trascendental de Fichte, el «yo pienso» de Kant, la «conciencia en general» de Husserl, etc. Contra la distinción de Fichte entre sujeto empírico y absoluto ha recalcado Th. W. Adorno que, precisamente por ser éste una abstracción del empírico, queda comprendido en su concepto y significado conjuntamente (*Drei Studien zu Hegel*, Frankfurt a.M. 1964, p. 27).

[51] R. Ingarden, *loc. cit.*, p. 109 y s., p. 114.

[52] A. N. Whitehead, *Science and the Modern World*, trad. alemana Zürich 1949, p. 196 [Nueva York 1939].

[53] N. Hartmann, *Zur Grundlegung der Ontologie*, 2.ª ed., Berlín 1941, p. 17.

[54] *Ibid.*, p. 53.

[55] *Ibid.*, p. 18.

[56] Respecto al concepto de vivencia y campo vivencial véase más abajo, en relación con la lírica vivencial, p. 186.

[57] L. Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, Londres 1962, pp. 38 ,62, 52, 66, 68.

[58] Este apartado está tomado de mi texto «Noch einmal-vom Erzählen», *Euphorion*, Bd. 59, pp. 61 a 64.

[59] Th. Fontane, *Sämtliche Werke*, Bd. XXI, Munich 1963, p. 29.

[60] H. Paul, *Deutsche Grammatik*, Bd. IV, Halle 1920, p. 65.

[61] Ch. A. Heyse, *Deutsche Grammatik*. 29.ª ed., Hannover 1923, p. 314.

[62] K. Brugmann, *Die Demonstrativpronomina der indogermanischen Sprache*, Leipzig 1904; K. Bühler, *loc. cit.*, p. 102 y s.

[63] A no ser, claro está, como parte del diálogo, como discurso directo de un personaje, en cuyo caso sí puede darse la oración en esta forma.

[64] La interpretación que hace Brugmann de estas relaciones permite advertir una vez más que no se ha tomado conciencia de la diferencia entre narración «histórica» (es decir, enunciación) y de ficción. Brugmann opina que «en la naturaleza de los pronombres demostrativos de primera persona nada cambia el hecho de que se usen también en la narración de acontecimientos pasados. Cuando en ésta aparecen demostrativos con un sentido espacial o temporal aplicables a la existencia y presencia desde la posición del que habla, este uso dramático es similar al uso del presente en lugar del pasado en una narración. Así, «estuvo sentado ahí todo el día, triste: hoy (por «ese día») había recibido dos lotes de malas noticias» (Brugmann, *Demonstrativpronomina*, p. 41 y s.). Ciertamente, es correcto decir que el uso de los pronombres deícticos de primera persona nada altera en las historias narradas en imperfecto. Lo que se altera es la función y el significado de ese tiempo, que tampoco en el ejemplo de Brugmann enuncia algo pasado y sólo por eso puede hallarse acompañado por deícticos. Tales relaciones quedan ocultas si se achacan a un afán de «dramatización». Lo que hay es un medio de crear ficción que el drama precisamente no necesita.

[65] Así, D. Frey expresa algo que es una confirmación bien recibida de las relaciones que aquí hemos alcanzado por vía de la teoría del lenguaje: «En la épica, espacio y tiempo del acontecer son de naturaleza puramente objetiva. Nada tienen que ver con la definición espacio-temporal del sujeto, ni con la del autor ni con la del oyente. No cabe establecer relación alguna entre ellos y éste. En eso se distingue también la historia de la narración literaria, en tanto en cuanto ésta también es de naturaleza puramente objetiva, desde luego, pero espaciotemporalmente hablando se incorpora esencialmente al espacio y tiempo concretos que se dan en una vivencia subjetiva» (*Gotik und Renaissance*, Augsburgo 1929, (p. 213). Esta idea se dirige al igual que nuestra exposición contra una idea muy difundida que viene poco menos que de la mano de la teoría del pasado, a saber, que el narrador épico guarda una relación temporal, una «distancia narrativa» con lo narrado. Postura que representó y desarrolló fundamentalmente F. Stanzel, *Die typischen Erzählsituationen im Roman* (Wiener Beiträge zur englische Philologie, Bd. 53, Viena 1955).

[66] El presente tabular aparece descrito en Brugmann-Delbrück, *Vergleichende Grammatik der indogermanischen Sprachen*, IV, 2, (1897) como forma muy cercana al presente histórico: «También en este caso el acontecimiento pasado está como una imagen ante el que habla, y se hace caso omiso de la relación temporal. El presente tabular sólo surge al exponer por escrito literal o figuradamente lo dicho y lo mentalmente representado» (p. 736).

[67] La cursiva es mía.

[68] Mencionaremos aquí la discusión mantenida en los años veinte entre los romanistas Ch. Bally, Th. Kalepsky y E. Lerch, en GRM V, VI (1912/1914), y la exposición de la misma en E. Lorck, *Die erlebte Rede* (1921), así como la aportación de Walzel en *Das Wortkunstwerk* (1926). Además, véase G. Storz, «Über den "monologue intérieur" oder die "Erlebte Rede"», en *Der Deutschunterricht*, 1955, Heft 1, 45 y ss. Sobre las teorías en lengua inglesa cf. Dorrit Cohn, «Narrative Monologue, Definition of a Fictional Style», en *Comparative Literature*, XIII, n.º 2, 1966, pp. 97 a 112.

[69] «but to create the illusion of things past, the semblance of events lived and felt, like an abstracted and completed memory»... «a semblance of memory» o «virtual memory», Susanne Langer, *Feeling and Form*, Nueva York 1953, p. 269.

[70] *Ibid.*, p. 263.

[71] «steps outside the frame of history, visualizing and representing what happened in the past as if it were present before his eyes» , O. Jespersen, *The Philosophy of Grammar*, Londres 1924 , p. 258.

[72] Ch. A. Heyse, *loc. cit.*, p. 360.

[73] R. Kühner, *Grammatik der griechischen Sprache*, II Teil, Bd. 1, Leipzig 1898, p. 132.

[74] Wunderlich-Reis, *Der deutsche Satzbau*, I, Stuttgart 1924, p. 235.

[75] Así, A. T. Rompelman en su comentario «Form und Funktion des Präteritums im Germanischen», *Neophilologos* 37 (1953), remite a la antigüedad de ese presente histórico que se da en todas las lenguas indogermánicas y recalca que originariamente «el cómodo cambio de una a otra forma... no era consecuencia de una deficiente sensibilidad estilística» (p. 80) ni debería interpretarse exclusivamente en sentido temporal. Este autor lo retrotrae al hecho de proceder de una época en que el mismo presente era menos un tiempo verbal que un modo de acción expresiva.

[76] Brugmann-Delbrück, *Grundriss der vergleichenden Grammatik der indogermanischen Sprachen*, II, 3, 1, Estrasburgo 1916, p. 733.

[77] J. R. Frey ha observado este fenómeno aunque sin explicarlo en «The Historical Present in Narrative Literature, particularly in Modern German Fiction», *The Journal of English and German Philology*. vol. 45, I : «no es ir demasiado lejos decir que en la narración las líneas que separan un tiempo verbal de otro no tienen la rigidez de que somos consciente cuando los vemos solamente como formas gramaticales» (p. 53) [inglés en el original]. Pero Frey no le encuentra explicación porque también es de la opinión de que al menos el lector vive la acción novelesca como pasada: «para el lector incluso el presente del escritor es pasado» (ibid.) [inglés en el original].

[78] En su obra titulada *Tempus* (Stuttgart 1964) H. Weinrich les retira el significado temporal a los tiempos verbales y en su lugar los clasifica desde un punto de vista lingüístico en las categorías de mundo «narrado» y «reseñado» [*erzählte, besprochene*], correspondientes el primero a formas de pretérito y el segundo a las de presente. La opinión defendida en mi comentario «Noch einmal-vom Erzählen» *(loc. cit.)* y en contra de lo sostenido por Weinrich en su polémica es que precisamente el pretérito de la enunciación de realidad es indicación unívoca de pasado; opinión que sigo sosteniendo a pesar de la última aportación de Weinrich a nuestra discusión, «Tempusprobleme eines Leitartikels», *Euphorion*, Bd. 60, 1966, pp. 263 a 272. Precisamente cuando al asignar el editorial periodístico al género historiográfico afirma que se mezclan en él formas verbales de pretérito que narran "historia" con otras que reseñan en presente vuelve a introducir a mi entender en los tiempos verbales la referencia al tiempo de la que

quería librarlos. Así lo hace con ese pretérito que enuncia pasado, pero también con el presente, en la medida en que le hace designar lo presente, lo simultáneo al sujeto enunciativo. Sirva como ejemplo una frase periodística: «3-7-67. La fiscalía federal de Karlsruhe investiga en el presente el presunto secuestro...» No es preciso señalar que el presente atemporal se da además y en abundancia en toda clase de escritos.

[79] Para un estudio más detallado, véase mi obra *Der Humor bei Thomas Mann. Zum Joseph-Roman*, Munich 1965.

[80] Lo mismo aunque débilmente acentuado vale para el ejemplo de la narración de Keller *Romeo und Julia auf dem Dorfe*, que H. Seidler cita en su polémica contra mi teoría para demostrar el valor estilístico de pasado del pretérito: «Lejos a sus pies hay una aldea, con unas cuantas alquerías, y en las suaves alturas tres preciosos prados que se extendían allí desde años» (*Wirkendes Wort*, 1952-1953, Heft 5, 271 y ss.). Véase también la gran obra de H. Seidler *Allgemeine Stilistik*, Göttingen 1953, p. 139 y s., y la polémica entre Seidler y yo en DVJS, Jg. 29 (1955), Heft 3. No es el pretérito «se extendían» tras los presentes que le preceden el que provoca que «se abra el espacio pasado», como dice Seidler, sino la expresión adverbial «desde años»; en este punto la resonancia a pasado del pretérito ya está relativamente apagada y lo está cada vez más en la medida en que en adelante «hace presente» la historia, la convierte en ficción, de modo que ya no se vive como pasada sino como historia que está sucediendo aquí y ahora. Por ejemplo: «así labraban ambos apaciblemente, y era bonito verles en el tranquilo paisaje dorado de septiembre pasar uno junto a otro por lo alto de la colina». Algo pasado o que se piensa tal no puede ser «bonito de ver», ni una oración semejante darse en un texto histórico, en una enunciación de realidad en que el «era» oficie de auténtico pretérito (con la excepción de un informe de testigo ocular). Aquí se presentan las mismas relaciones que en el ejemplo de *Hochwald*, pero en forma abreviada.

[81] La experiencia de un señalado novelista puede servir como confirmación: «Que el autor épico escriba en presente, perfecto o imperfecto es una pura cuestión técnica del todo indiferente, pues cambiará de un tiempo a otro cuando se le antoje adecuado. Lo decisivo, a lo que hay que atender porque no es en absoluto accesorio, es esto: no es correcto como se lee a menudo que el autor dramático ofrezca una acción presentemente en curso y el épico una transcurrida. Eso es superficial y risible. Para el lector de una obra épica los procesos relatados transcurren ahora, los vive como partícipe ahora, estén en presente, en imperfecto o en perfecto; en la épica ponemos las cosas tan presentes como el dramaturgo, y así se perciben también» (Alfred Döblin, «Der Bau des epischen Werkes» en *Neue deutsche Rundschau* 40, 1929, citado por F. Martini, *Das Wagnis der Sprache*, Stuttgart 1954, p. 356).

[82] Tal conjetura recibe cierta confirmación de un hecho comprobado por E. Lerch, de que el *imparfait* francés se encuentra tan rara vez utilizado como tiempo de la representación vívida en francés antiguo por la razón de que en la mayoría de las ocasiones se utiliza el presente para presentar la acción vívidamente presente. Al perder preferencias este tiempo apareció en su lugar el *imparfait* («Imperfektum als Ausdruck der lebhaften Vorstellung», en *Zeitschrift für romanische Philologie*, Bd .42, 1923, p. 327).

[83] H. Brinkmann, «Zur Sprache der *Wahlverwandtschaften*», *Festschrift Jost Trier*, Mannheim 1954.

[84] *Ibid.*, p. 257. Brinkmann también opina en este contexto que el presente aparece cuando la acción humana fracasa, las cosas son más poderosas, y los verbos de acción retroceden: el bote cabecea, el remo se aleja de ella. Pero inmediatamente antes dice el texto, también en presente, que ella «salta al bote, coge el remo y empuja...», en donde Otilia se muestra activa, y el verbo de acción no retrocede por tanto en ese sentido.

[85] L. Hjelmslev, *Principes de grammaire générale*, Copenhaghe 1928. [Trad. *Principios de gramática general*, Madrid, Gredos].

[86] Así por ejemplo, por no citar como prueba en contra de las interpretaciones de Brinkmann más que uno de los muchos pasajes semejantes, leemos en la parte I, cap. 13: «A lo largo

de todas esas pruebas ayudó a Charlotte su sensibilidad íntima. Era consciente de su firme propósito de renunciar a inclinación tan noble y hermosa. –¡Cuánto deseaba acudir en auxilio de ambos. La distancia, bien lo sentía, no sería suficiente para curar un mal semejante. Se propone hablarlo con la criatura; pero no fué capaz; el recuerdo de su propia vacilación se interpone...»

[87] *Sprachtheorie*, p. 137 y ss.

[88] *Ibid.*, p. 134.

[89] *Ibid.*, p. 136 y ss.

[90] *Ibid.*, p. 137.

[91] Respecto al problema del «decir yo» véase P. Hofmann, *Das Verstehen von Sinn und seine Allgemeingültigkeit*, Berlín 1929, y *Sinn und Geschichte*, Munich 1937, en esp. cap. I y VII.

[92] M. Butor, «Der Gebrauch der Personalpronomen im Roman», en la trad. alemana de *Répertoire* 2, Munich 1965: «Cuando un relato se mantiene totalmente en tercera persona –salvo los diálogos, naturalmente–, en una narración sin narrador, la distancia entre acontecimientos narrados e instante de su narración no desempeña papel alguno» (p. 97) Y Butor establece una confirmación más de nuestra teoría cuando prosigue el pasaje planteando la dependencia mutua entre intemporalidad de la ficción y función narrativa de ficción: «La relación con el presente del momento en que transcurre el relato es indiferente; éste es un pasado completamente separado del hoy, que sin embargo no sigue alejándose de continuo, es un aoristo mítico; en francés, un *passé simple*».

[93] K. Friedemann, *Die Rolle des Erzählers in der Epik*, Leipzig 1910 (reimp. 1967), p. 26.

[94] *Ibid.*, p. 77.

[95] J. Petersen, *Die Wissenschaft von der Dichtung*, Berlín 1944, pp. 151, 160.

[96] «¿Quién describe el mundo en las novelas de Balzac? ¿Quién es ese narrador omnisciente, omnipresente, que se halla a la vez en todo lugar, que al mismo tiempo es el haz y el envés de las cosas... que simultáneamente sabe del presente, pasado y futuro de semejante aventura? Sólo puede ser un Dios», piensa con toda seriedad A.Robbe-Grillet («Nouveau Roman-Neuer Roman, Neuer Mensch», en *Akzente*, Abril 1962, p. 175).

[97] Concepción que aflora también en Robbe-Grillet (nota a pie 96) y que no queda cancelada simplemente porque al igual que casi todos los narradores modernos la rechacen y hayan creado nuevas técnicas narrativas.

[98] J. Petersen, *loc. cit.*, p. 152.

[99] *Vorschule der Ästhetik*, §62.

[100] Al respecto, comp. con W. Preisendanz, *Humor als dichterische Einbildungskraft*, Munich 1963; contra su afirmación de que he exagerado el aspecto del humor en la técnica narrativa de Jean Paul hasta limitarla exclusivamente a él (p. 13) he de precisar que, dejando aparte las palabras textuales de mi exposición, difícilmente podría ser ese el caso porque esa técnica narrativa sirve tan sólo como material de demostración en el problema de la subjetividad de la narración al que está dedicado el capítulo.

[101] En mi comentario en *Euphorion* ya he indicado con un ejemplo de *Les Faux Monnayeurs* de A. Gide que una intromisión tan marcada de la primera persona no siempre tiene sentido humorístico (*loc.cit.*, p. 67).

[102] En su obra *Fiktion und Reflexion. Überlegungen zu Musil und Beckett*, Frankfurt a.M. 1967, Ulf Schramm deduce de pasajes similares de estilo reflexivo una serie de consecuencias importantes con respecto al carácter de la novela de Musil, marcado por un «pensamiento de posibilidades». Lo que desde nuestro punto de vista se entiende caso extremo de la fluctuación de la función narrativa lo describe Schramm como «zona de transición en la que queda sin decidir si es el pensamiento el que viene a coincidir con la ficción o a la inversa», con la consecuencia de que «ambos medios...pierden su definición... [y] ya no pueden transmitir nada fiable» (p. 160).

[103] No es Spielhagen el primer en haber planteado tal exigencia, sino Aristóteles, que elogia a Homero por hablar lo menos posible «por sí», es decir como narrador, y por el contrario hacer

entrar en escena lo antes posble a un hombre o mujer. Según Spielhagen esa exigencia se encuentra planteada también en Ortega y Gasset, «Gedanken über den Roman» [*Ideas sobre la novela*] en *Die Aufgabe unserer Zeit* [*El tema de nuestro tiempo*], Stuttgart 1930, y en Henry Green, «Verständigung», en *Die Neue Rundschau* 1951. Respecto al propio Spielhagen, comp. el buen trabajo crítico de W. Hellman «Objektivität, Subjektivität und Erzählkunst. Zur Romantheorie Friedrich Spielhagens» en *Wesen und Wirklichkeit, Festschrift für H. Plessner*, Gotinga 1957.

[104] E. Lerch, «Die stilistiche Bedeutung des Imperfekts der Rede» en GRM VI (1914), 470 y ss.

[105] W. Günther, *Probleme der Rededarstellung*, Marburgo 1928.

[106] Lerch, *op. cit.*, nota 49. D. Cohn distigue muy bien entre creación de figuras irónica y en serio.

[107] R. Humphrey, *Stream of Consciousness in the Modern Novel*, Berkeley 1954.

[108] *Die typischen Erzählsituationen im Roman*, el trabajo de F. Stanzel antes citado que tantas observaciones agudas y perspicaces ofrece, es también una confirmación por así decir imprevista del carácter fluctuante y unitario de la función narrativa. Stanzel distingue particularmente entre novelas «de autor», en las que el «narrador» se hace notar relatando y haciendo comentarios, y novelas «de personaje», en las que el punto de vista se traslada a los personajes en forma de diálogo, discurso indirecto libre, etc; y precisamente por hacer esa distinción no puede pasar por alto que ambas situaciones se dan en toda novela, aunque en distintas dosis según el estilo de autores y épocas. Así por ejemplo ha de admitir que «al igual que en las novelas en primera persona, en las novelas "de personaje" se advierte una tendencia a dar cabida a elementos "de autor" en la situación narrativa de personajes» (p. 93) e igualmente que «al leer una novela de autor ya se puede observar que, a la inversa, no es raro que lo narrado se haga presente por completo como si de una situación narrativa de un personaje se tratara. Tal sucede por ejemplo en largas escenas dialogadas...» (p. 94). Véase asímismo p.48. Sin duda estos son simples hechos, que no debieran tomarse simplemente como tales sino recibir atención en cuanto síntomas de que con el «autor narrador» las cosas son algo más complicadas de lo que a menudo puede leerse directamente en el texto.

[109] Cuando W. Kayser mantiene el concepto de "narrador" y lo califica de «figura ficticia, literaria», parte de la composición en conjunto (*Entstehung und Krise des modernen Romans*, Stuttgart 1954, p. 17), nota desde luego que la narración de ficción funciona de otra manera que la enunciación de realidad. Pero su terminología sigue siendo inadecuada por no reconocer la relación que guarda el narrar con aquél que lo maneja, el autor narrativo. Éste es el que narra, pero no *de* sus figuras, sino *sus* figuras.

[110] Goethe: «El poema épico presenta... seres humanos que se afectan unos a otros externamente: batallas, viajes, todo género de empresa que exija una magnitud sensible; la tragedia, seres humanos desde dentro» (23-12-1797); Hegel: «En la acción todo se remite al carácter interno; en situaciones dadas, por el contrario, el aspecto externo obtiene íntegra satisfacción... En este sentido ya he dicho más arriba que la tarea de la poesía épica es presentar el suceder de una acción y por tanto también... otorgar ... a las circunstancias externas los mismos derechos que los aspectos internos reclaman exclusivamente para sí en la acción» (*Vorlesungen über die Ästhetik III*, p. 357).

[111] W. Kayser, *Das sprachliche Kunstwerk*, Berna 1948, p. 369. [Trad. *La obra de arte literario*, Madrid, Gredos].

[112] En una referencia al *Agathon* de Wieland la destacada teoría de Ch. von Blackenburg sobre la novela (*Versuch über den Roman*, 1774, reimp. 1965) ya reconoce como tema propio de la misma «el ser de los hombres», su «estado interior», por contraste con las «acciones y situaciones, los actos del ciudadano» que retrata la epopeya (p. 17).

[113] Todavía en 1938 se exponen nociones similares a las de Hegel y Vischer, por ejemplo Th. Spoerri en *Die Formwerdung des Menschen*, Berlín 1938, cuando opone «el mundo cotidiano» objeto de la novela (pp. 60 y s.), la «epopeya de la realidad dispuesta en prosa» de Hegel (*Vorlesungen über Ästhetik III*, p. 395), al mundo del epos marcado por el mito.

[114] Petersen, *loc. cit.*, p. 123.

[115] E. Winkler, *Das dichterische Kunstwerk*, Heidelberg 1924.

[116] M. Kommerell, *Jean Paul*, Frankfurt 1933, p. .30.

[117] Citado por F. Martini, *Das Wagnis der Sprache*, Stuttgart 1954, p. 354.

[118] Si queremos ser precisos, desde luego, tendríamos que decir que de la función narrativa fluctuante sólo queda el diálogo como medio figurativo de la ficción dramática. Pues en la ficción épica el diálogo es una forma de las que adopta la función narrativa, como ya se ha indicado. Pero tal definición no sólo haría muy borrosa la diferencia entre ficción épica y dramática, sino que tampoco ha lugar porque no obstante el diálogo dramático es estructural y estilísticamente de un tipo distinto y, precisamente por ser el medio único de figuración, tiene otras funciones que el épico. También W. Kayser llama la atención al respecto cuando observa que el diálogo épico «es narrado, no expuesto», y por eso quien recite un diálogo épico no debiera intentar «suscitar la ilusión de figuras completamente diferenciadas» (*Das sprachliche Kunstwerk*, p. 182).

Al respecto compárese B. v. Wiese: «El diálogo se hace cargo en el drama de unas funciones bien definidas, relacionadas estrechísimamente con el problema del transcurso de la acción» («Gedanken zum Drama als Gespräch und Handlung», en *Der Deutschunterricht*, 1952, Heft 2, p. 29). «El drama es mimesis del diálogo», dice N. Frye (*Analyse der Literaturkritik*, Stuttgart 1964, p. 269) [*Anatomy of Criticism*, Princeton 1957, p. 269; trad. *Anatomía de la crítica*, Caracas, Monteávila].

[119] Hofmannsthal, «Unterhaltung über den "Tasso" von Goethe», *Gesammelte Werke*, Prosa II, Frankfurt 1951, p. 212.

[120] Así, Otto Ludwig opinaba también que «resultarían fructíferas perspectivas de deducir todo el arte dramático a partir del problema de darle un substrato al arte de la interpretación escénica» (*Gesammelte Schriften*, V, p. 115).

[121] Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, ed. Lasson, Leipzig 1921, p. 471.

[122] Cfr. mi «Zum Strukturproblem der epischen und dramatischen Dichtung» (DVjs XXV, 1951, Heft 1), del que se ha tomado únicamente lo necesario para definir el lugar del drama en la lógica de la literatura.

[123] G. Müller, «Über die Seinsweise von Dichtung», DVjs XVII (1943), Heft 1, p. 144.

[124] M. Dessoir, *Beiträge zur Kunstwissenschaft*, Stuttgart 1929, p. 137; cfr. también F. Junghans, *Zeit im Drama*, Berlín 1931, p. 37.

[125] Un análisis más detallado en mi «Zum Strukturproblem...». Cfr. asímismo Una Ellis-Fermor, *The Frontiers of Drama*, London 1945. Las técnicas de amplificación se discuten como es lógico en toda teoría teatral, pero no son pertinentes a nuestra perspectiva de una lógica literaria. Hay que mencionar también la experiencia de un autor dramático moderno: «El hombre del drama es un hombre que habla, esa es su limitación», dice F. Dürrenmatt, y toma partido en cierta forma por el monólogo, hoy más o menos prohibido (*Theaterprobleme*, Zürich 1955, pp. 33, 35).

[126] *loc. cit.*, p. 217.

[127] *Ibid.*, p. 44.

[128] *Ibid.*, p. 43.

[129] Th. Mann, *Reden und Aufsätze I*, Frankfurt a.M. 1965, p. 79 y s.

[130] G. Müller, «Über das Zeitgerüst des Erzählens» (DVjs XXIV, 1951) y «Erzählzeit und erzählte Zeit» (*Festschrift Paul Kluckhohn und F. Schneider*, Tübingen 1948.

[131] Cosa que ya advertía el poeta renacentista italiano Trissino cuando en *Le sei divisioni della Poetica* señala a propósito de la definición aristotélica del tiempo que ésta ha de derivarse en mayor medida «da la representazione del senso che da l'arte» (cit. por D. Frey, *Gotik und Renaissance*, Augsburgo 1929, p. 200).

[132] Como ha señalado D. Frey, lo mismo en el drama antiguo que en los misterios medievales el auditorio se sentía partícipe en la acción, representado por el coro en la Antigüedad y como participante en las procesiones en la Edad Media. De ello depende naturamente el hecho de que «espacio y tiempo del espectador se equipararan directamente a espacio y tiempo ficticios de la acción dramática» (*loc. cit.*, p. 213) y no surgiera el problema de la unidad de espacio y tiempo.

[133] Cfr. al respecto D. Frey, «Zuschauer und Bühne», en *Kunstwissenschaftliche Grundfragen*, Viena 1946.

[134] P. Corneille, *Oeuvres complètes*, París 1963, éd. du Seuil, p. 844: «si nous ne pouvons pas la renfermer dans ces deux heures, prenons (o sea: prenons-en) en quatre, six, dix; mais ne passons pas de beaucoup les vingt-quatre heures de peur de tomber dans le dérèglement, et de réduire tellement le portrait en petit qu'il n'ait plus ses dimensions proportionnées et ne soit qu'imperfection» [francés en el original].

[135] Ya A. W. Schlegel constataba este error de concepto cuando a propósito de las reglas de Corneille sobre las unidades dramáticas decía lo siguiente: «Pues el único fundamento de la regla es que se observa una verosimilitud que se considera necesaria para que cuaje la ilusión, a saber, que el tiempo representado y el tiempo real sean uno. Si alguna vez se ha puesto entre los dos una distancia como la que va de dos a treinta horas, con igual razón podemos nosotros ir mucho más lejos. Ese concepto de ilusión ha dado entrada a grandes errores en la teoría del arte» (*Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*, Bd. II, ed. E. Lohner, Stuttgart 1967, p. 22).

[136] Cfr. asímismo Junghans, *loc. cit.*, *Zeit in Drama*, pp. 16 y s., 51 y s. La obra trata exhaustivamente, con gran riqueza de material, el problema del tiempo en el teatro, en el que distingue extensión temporal, control del tiempo y duración, y en muchos aspectos confirma la existencia y situación de los problemas que aquí se tratan exclusivamente desde el punto de vista epistemológico.

[137] Teóricos que reservaban el presente para la lírica reclamaron el futuro para el drama, como por ejemplo Jean Paul: «el drama presenta una acción que se despliega hacia el futuro y por él» (*Vorschule der Ästhetik*, §75), y más recientemente S. Langer: «Así como la literatura [narrativa] crea un pasado virtual, el drama crea un futuro virtual» («As literature creates a virtual past, drama creates a virtual future», *Feeling and Form*, p. 306 y s.). Con razón ironizan un poco Wellek y Warren (*The Theory of Literature*, Nueva York 1949, p. 237 y s.) acerca de esas y otras metafísicas del tiempo en la teoría literaria, que intentan definir los géneros principales con ayuda de los tiempos verbales; pero tampoco aportan nada a la solución de la cuestión.

[138] Goethe a Schiller, 2 de Diciembre de 1797.

[139] Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik* III, *loc. cit.*, p.479

[140] Th. Wilder, *The Intent of the Artist*, p. 83 (cit. por Langer, *loc. cit.*, p. 307): «takes place in a perpetual present time. On the stage it is always now» [inglés en el original].

[141] Ya se ha mencionado anteriormente (p. 123) que el propio Goethe atenuó esta personificación demasiado marcada del narrador.

[142] Es posible establecer comparaciones retrospectivas entre el moderno escenario abstracto y el pequeño escenario desnudo de Shakespeare. En plena época isabelina las manifestaciones críticas de un teórico de la literatura, Philip Sidney, iluminan el problema de la escena meramente «significante» y la que trata de crear ilusión de realidad: «Ahora vienen tres damas que cogen unas flores y tenemos que pensar en la escena como en un jardín; luego oímos en el mismo lugar ruidos de naufragio, y es culpa nuestra si no nos imaginamos los arrecifes...» (*The Defence of Poesie*, 1595, ed. E. Flügel 1889, p. 102, cit. por D. Frey, *Gotik...*, *loc. cit.*, p. 194). Sidney, instalado ya en la manera renacentista de ver a base de imágenes de objetos concretos «se burla de la tradición medieval que todavía sobrevive en la escena shakespeariana» en el siglo XVI. Pero esta tradición acostumbraba a percibir la naturaleza meramente significante en las obras del repertorio, su carácter simbólico; por ejemplo, a no considerar presente al actor en cuanto tal, que sin duda lo estaba pero al que se entendía ausente de la escena, y a entender decorados simultáneos en su sentido puramente simbólico de insinuar relaciones espaciales (véase al respecto Frey, *Gotik*, *loc. cit.*, p. 192). Con respecto al moderno escenario abstracto, Erwin Piscator por ejemplo procede de modo muy semejante.

[143] Este procedimiento no necesita compararse primordialmente con la narración marco en primera persona, como se ha intentado hacer. La literatura narrativa ofrece analogías mucho más adecuadas, por ejemplo el modo en que Thomas Mann introduce en *La montaña mágica* la descripción de la infancia de Hans Castorp en el capítulo «De la pila bautismal y de la doblez del abuelo» [*Von der Taufschale und vom Grossvater in zwiefacher Gestalt*]»: «Hans Castorp no guardaba más que pálidos recuerdos de su casa paterna; apenas había llegado a conocer a sus padres...», un capítulo en el que luego no se mantiene con ningún rigor la perspectiva del recuerdo, lo que hubiera tenido que hacerse en pluscuamperfecto u otras formas compuestas de pretérito, sino que el relato vuelve a producir con un entonces la ficción de un aquí y ahora, en imperfecto o indefinido. Pero así precisamente es como vivimos en una película las escenas retrospectivas, en *flashback*, por ejemplo entre muchos en el magistral *Moulin Rouge* que retrata la vida del pintor Toulouse-Lautrec.

[144] Más arriba ya se ha indicado de qué modo incluso la obra dramática literaria está estructurada de cara a la pieza teatral.

[145] Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik* III, p. 422.

[146] E. Husserl, *Cartesianische Meditationen und Pariser Vorträge*, La Haya 1963, p. 4.

[147] F. Heiler confirma que el himno litúrgico pertenece al género de la plegaria o puede contarse como parte del mismo: «Como testimonio de auténtica plegaria individual, hay que atender también a la poesía devota nacida de vivencias personales de oración... por ejemplo los salmos del Antiguo Testamento, o los himnos litúrgicos de las diferentes lenguas nacionales» (*Das Gebet*, 5.ª d., Munich 1923, p. 31).

[148] Así, también Ingarden señala que en el análisis teórico filósofico de la fenomenología de la «obra literaria» esa expresión «sirve para designar cada una de las obras de las llamadas "Bellas Letras", sin distinguir si se trata de una auténtica obra de arte o de una sin valor» (*loc. cit.*, p. 1, nota 1).

Los investigadores que tienden hacia la historia de la literatura o la estética literaria no alcanzan fácilmente a ver y menos a aceptar que en empresas como la de Ingarden o la mía no se trata de fenómenos estéticos, como se ha recalcado aquí en múltiples ocasiones, sino de otros estructurales que corresponden a la lógica del lenguaje y aun a la ontología. Así la voluminosa crítica de R. Wellek a mi teoría de los géneros, en particular a mi análisis del yo lírico, me reprocha precisamente eso, e incluso lo tacha de «psicologismo» («Genre Theory, The Lyric, and "Erlebnis"» *Festschrift für R. Alewyn*, Colonia 1967).

Permítaseme en este momento y lugar replicar por extenso al ataque de Wellek (al respecto debo mencionar que antes de la aparición de su artículo el capítulo sobre la lírica correspondiente a la segunda edición [alemana] de esta obra ya estaba reelaborado, y según espero ello eliminará toda una serie de críticas justificadas, en parte corrigiendo las causas y en parte suprimiéndolas). Principalmente la crítica de Wellek se basa en un malentendido de lo que significa en mi teoría el concepto de enunciación y sujeto enunciativo. El concepto alemán de enunciación [*Aussage*], que pertenece a la lógica del juicio y la gramática, se traduce al inglés por *statement*, concepto éste con un significado general que va más allá del de *assertion* [*Behauptung*, aserción]. En la versión inglesa de las *Philosophische Untersuchungen* de Wittgenstein también se traduce el término *Aussage* que aparece ocasionalmente como *statement*. Al respecto véase también mi artículo «The Theory of Statement» en *Algemeen Nederlands Tijdschrift voor Wijsbegeerte en Psychologie* 65 (1964). De ninguna de las maneras cabe traducirlo por *utterance* [expresión o declaración], ni por lo tanto traducir el concepto que defino como *Wirklichkeitsaussage* por *real utterance* (p. 393), sino por *reality statement* [aquí, enunciación de realidad]; del mismo modo que mi *Aussagesubjekt* no es en absoluto un *speaker* [hablante], sino un elemento

estructural del sistema enunciativo del lenguaje. Seáme permitido también intentar defender mi teoría de los géneros de la simple fórmula a la que Wellek cree poder reducirla: «The dividing criterion is the speaker: in the lyric the poet himself speaks, in the epic and drama he makes others speak» (p. 393) [El criterio de demarcación es el que habla: en la lírica es el poeta mismo quien habla, en la épica y el drama hace hablar a otros]. Si tal fuera el caso, el libro apenas hubiera dado motivos de discusión.

[149] En los libros que incluyen la cuarta estrofa, p. ej. el *Evangelisches Gesangbuch für Elsass-Lothringen*, libro de cantos de la iglesia evángelica para Alsacia y Lorena (1914), o el *Christliches Gesangbuch für evangelische Gemeinden*, libro de cantos cristianos de las comunidades evángelicas (Bielefelt, 1854), los versos 3 y 4 rezan así: «und des Himmels reiche Gabe/meinen Blick nach oben hält» (el rico don del cielo/mi vista tiene en lo alto); en el *Gesangbuch für die Evangelisch reformierte Kirche der deutschen Schweiz*, libro de cantos de la iglesia evangélica reformada de la Suiza alemana (Berna, 1891), rezan así: «Was er beut, ist ew'ge Gabe/Selig wer ihn an sich hält» (lo que él alcanza es eterno don/ bendito quien le tiene a su lado).

[150] W. Vordtriede, *Novalis und die französischen Symbolisten*, Stuttgart 1963, p. 103.

[151] St. Mallarmé, *Oeuvres complètes* (Bibl. de la Pléiade), París 1956, p. 869: «Nommer un objet c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème, qui est faite de deviner peu à peu: le *suggérer*, voilà le rêve. C'est le parfait usage de ce mystère qui constitue le symbole: évoquer petit a petit un objet, pour montrer l'état d'âme, ou inversement, choisir un objet et en dégager un état d'âme par une série de déchiffrements» [francés en el original].

[152] H. Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik*, reed. ampl., Hamburgo 1967 [Trad. *La estructura de la línea moderna*, Barcelona, Seix-Barral].

[153] M. Bense, *Experimentelle Schreibweisen (rot.Text 17)*, Stuttgart, sin fecha.

[154] Ingrid Strohschneider-Kohrs, «Sprache und Wirklichkeit bei Arno Holz», en *Poetica*, Bd. 1 (1967), Heft 1, p. 62.

[155] F. Ponge, «My creative method», *Trivium*, VII (1949), Heft 2, pp. 96, 101,107: «Il s'agit de l'objet comme notion. Il s'agit de l'objet dans la langue française, dans l'esprit français (vraiment article de dictionnaire français)» [francés en el original].

[156] *Ibid.*, p. 109: «Supériorité des poètes sur les philosophes», [francés en el original].

[157] Respecto a Ponge, véase la exposición que hace Elisabeth Walther, titulada *Francis Ponge. Eine ästhetische Analyse*, Colonia y Berlín, 1965, un estudio fundamental que utiliza los instrumentos de la moderna semántica. En lo que atañe a nuestro problema, véanse en particular las páginas 64 y ss.

[158] Cuando Herbert Lehnert, en su libro *Struktur und Sprachmagie. Zur Methode der Lyrik-Interpretation*, Stuttgart 1966, entiende el yo lírico como proceso de identificación del autor con el lector (u oyente) (véase pp. 47,57,67,120), a mi entender acentúa demasiado el papel como elemento estructural del poema de ese proceso de interpretación que constituye el tema de su libro.

[159] Paul Stöcklein, «Dichtung vom Dichter gesehen», en *Wirkendes Wort*, 1, Sonderheft 1952, p.84

[160] Wellek-Warren, *The Theory of Literature*, Nueva York 1949, p. 15 [Trad. *Teoría de la literatura*, Madrid, Gredos].

[161] W. Kayser, *Das sprachliche Kunstwerk*, p. 334.

[162] *Rahel. Ein Buch des Andenkens*, vol. II, Berlín 1834, p. 352.

[163] Emil Staiger, *Goethe*, I, Zürich 1952, p. 56.

[164] Por lo expuesto podría haber quedado ya suficientemente claro que las afirmaciones de Rahel, Staiger y Stöcklein se citan únicamente como evidencia de la imposibilidad de definir el yo lírico, o lo que es igual, de establecer su identidad con el autor; es decir, exclusivamente con vistas a definir la forma lírica desde el punto de vista de la teoría del lenguaje. Nada importa por tanto a ese respecto que tales afirmaciones puedan ser «histéricas» o «subidas de tono» como les reprocha Wellek, que las cita malinterpretando de nuevo su función en mi demostración (*loc. cit.* p. 394).

[165] Véase E. Husserl, *Logische Untersuchungen*, II, 1, Halle 1928, p. 343 y ss. Cap. V: Über intentionale Erlebnisse und ihre Inhalte. [Sobre la experiencia intencional y sus contenidos]. Podemos considerar como precedente de la definición de Husserl sobre el carácter intencional de la experiencia la exposición de Dilthey en el segundo de sus *Studien zur Grundlegung der Geisteswissenchaften* titulado «Der Strukturzusammenhang des Wissens», *Gesammelte Schriften*, VII, Leipzig y Berlín, 1927, donde *Erlebnis* se describe como «unidad estructural entre actitud y contenido» en la experiencia (p. 23). Respecto a la historia del término y del concepto *Erlebnis*, véase también H. G. Gadamer, *Wahrheit und Methode*, Tübingen 1960, pp. 56 a 66 [Trad. *Verdad y método*, Salamanca, Sígueme].

[166] Carta a Eckermann, refiriéndose a las *Afinidades electivas*, 17 de febrero de 1830.

[167] H. Henel, «Erlebnisdichtung und Symbolismus», *Zur Lyrik-Diskussion*, Darmstadt 1966, p. 223.

[168] Hilde Domin, *Doppelinterpretationen*, Bonn 1966, p. 31.

[169] Sobre este tema véase Paul Neuburger, *Die Verseinlage in der Prosadichtung der Romantik*, Tubinga 1924.

[170] Respecto a la estructura de interpolación de poemas en *Schlafwandler* de Hermann Broch, de un tipo completamente distinto, véase Dorrit Cohn, *The Sleepwalkers*, La Haya y París 1966, pp. 103 y ss.

[171] Hellmut Rosenfeld, *Das deutsche Bildgedicht*, Tubinga 1935, *passim*.

[172] *Ibid.*, p.122 y 124 y ss., donde se expone la aparición del epigrama icónico griego.

[173] La descripción de imágenes y cosas que Rilke cultiva hasta el virtuosismo en sus *Neue Gedichte* opera a menudo en sentido inverso, de modo que se transforma en situación icónica algo que de por sí no tiene carácter icónico sino que se trata de una realidad humana de algún modo vivida. Hay poemas que son manifiestamente casos límite, por ejemplo el titulado «Bildniss» [Retrato]. El título de este poema, referido a Elenora Duse, puede tener el sentido de un retrato espiritual, en tanto el «Damenbildniss» [Retrato de una dama] antes citado está configurado de tal modo que no oculta su motivo, un retrato real, posiblemente una fotografía.

[174] Este pretérito no habla en contra del carácter icónico de este poema. También se presenta en el poema escultórico «Kretische Artemis» y en este caso el efecto es que tras la plasticidad se perfile el mítico «arquetipo» de la diosa y el tiempo mítico, es decir, que el ámbito del arte se traspone al de la historia.

[175] Rosenfeld, *loc. cit.*, p. 252.

[176] *Ibid.*, p. 13.

[177] *Ibid.*, p. 38.

[178] Wolfgang Kayser, *Geschichte der deutschen Ballade*, Berlín 1936, p. 140.

[179] *Goethes Werke* (edición de Hamburger Ausg.), I, p. 400.

[180] *Ibid.*, II, p. 187.

[181] Kayser, *Das sprachliche Kunstwerk*, *loc. cit.*, p. 356.

[182] *Ibid.*

[183] Georg Misch, *Geschichte der Autobiographie*, vol. I, Göttingen 1949, p. 51.

[184] *Ibid.*, p. 60.

[185] De la comparación entre las dos versiones se desprende también que el pasaje citado y otros similares se recogen sin cambio alguno en la segunda, íntegramente en primera persona. Considerado en términos puramente literarios, el hecho de que en la primera versión la tercera persona separe claramente esas partes de la «Jugendgeschichte» [Juventud], redactada en primera, es síntoma de una sensibilidad formal del autor aún insegura, pero igualmente indica que las partes muniquesas de la novela se centran más en la presentación de un mundo que de un yo.

[186] Con esto corrijo un defecto de la primera edición de este libro, en la que se hablaba (p.234) de una relación, de identidad o no, entre yo narrador y yo del narrador. En su libro *Die Ich-Form und ihre Funktion in Thomas Mann "Doktor Faustus" und in der deutschen Litera-*

tur der Gegenwart, Tübingen 1966, Ingrid Henning señala ese defecto y une a él su crítica a mi teoría. Sin embargo tal defecto no tiene ninguna importancia para el análisis de la narración en primera persona que mi teoría funda en la lógica de lenguaje, y su posterior rectificación no hace necesarias ulteriores modificaciones en las relaciones que plantea.

{Para una discusión más extensa de este problema véase mi discusión con F. Stanzel y W. Rasch en el artículo antes citado «Noch einmal- vom Erzählen» (pp. 66 a 70). Stanzel y Rasch también trabajan con el problema de la «subjetividad» en la narración} - [La edición inglesa corregida por la autora ofrece en la última nota este texto en lugar del anterior].

Apéndice

Versión original de los poemas citados

Página 161

1) In allen meinen Taten
Laß ich den Höchsten raten,
Der alles kann und hat;
Er muß zu allen Dingen,
Soll's andern wohl gelingen
Selbst geben guten Rat.

So sei nun, Seele, seine
Und traue dem alleine
Der dich geschaffen hat.
Es gehe wie es gehe,
Dein Vater in der Höhe
Weiß allen Sachen Rat.

2) Wenn ich ihn nur habe
Wenn er mein nur ist,
Wenn mein Herz bis his zum Grabe
Seine Treue nie vergißt;
Weiß ich nichts von Leide,
Fühle nichts als Andacht, Lieb' und Freude.

Wenn ich ihn nur habe,
Laß ich alles gern,
Folg' an meinem Wanderstabe
Treugesinnt nur meinem Herrn;
Lasse still die andern
Breite, lichte, volle Straßen wandern.

Páginas 164-165 (sigue el poema anterior)

Wenn ich ihn nur habe,
Schlaf' ich fröhlich ein,
Ewig wird zu süßer Labe
Seines Herzens Flut mir sein,
Die mit sanftem Zwingen
Alles wird erweichen und durchdringen.

Wenn ich ihn nur habe,
Hab' ich auch die Welt;
Selig wie ein Himmelsknabe,
Der der Jungfrau Schleier hält.
Hingesenkt im Schauen
Kann mir vor dem Irdischen nicht grauen.

Wo ich ihn nur habe,
Ist mein Vaterland;
Und es fällt mir jede Gabe
Wie ein Erbteil in die Hand;
Längst vermißte Brüder
Find' ich nun in seinen Jüngern wieder.

Página 167

Frühling läßt sein blaues Band
Wieder flattern durch die Lüfte;
Süße, wohlbekannte Düfte
Streifen ahnungsvoll das Land.
Veilchen träumen schon,
Wollen balde kommen.
– Horch, von fern ein leiser Harfenton!
Frühling, ja, du bist's!
Dich hab' ich vernommen!

Página 169

Musik im Mirabell

Ein Brunnen singt. Die Wolken stehn
Im klaren Blau, die weißen, zarten.
Bedächtig stille Menschen gehn
Am Abend durch den alten Garten.

Der Ahnen Marmor ist ergraut.
Ein Vogelzug streift in die Weiten.
Ein Faun mit toten Augen schaut
Nach Schatten, die ins Dunkel gleiten.

Das Laub fällt rot vom alten Baum
Und kreist herein durchs offne Fenster.
Ein Feuerschein glüht auf im Raum
Und malet trübe Angstgespenster.

Ein weißer Fremdling tritt ins Haus.
Ein Hund stürzt durch verfallne Gänge.
Die Magd löscht eine Lampe aus,
Das Ohr hört nachts Sonatenklänge.

Página 171

Ins Nebelhorn

Mund im verborgenen Spiegel,
Knie vor der Säule des Hochmuts,
Hand mit dem Gitterstab:

reicht euch das Dunkel,
nennt meinen Namen,
führt mich vor ihn.

Página 173

Die alten
eisenholzlaffetigen
buckelbildrigen, buckelringigen, buckelschildrigen
Bronzekanonen,
Bronzehaubitzen, Bronzemörser, Bronzehaufnitzen
Bronzebasilisken,
Bronzekartaunen und Bronzefalkaunen
unten im Hafen werden
abgeprotzt:
...

Páginas 177-178

Solang ich den deutschen Michel gekannt,
War er ein Bärenhäuter;
Ich dachte im März, er hat sich ermannt
Und handelt fürder gescheuter.

Wie stolz erhob er das blonde Haupt
Vor seinen Landesvätern!
Wie sprach er – was doch unerlaubt –
Von hohen Landesverrätern.

Das klang so süß zu meinem Ohr
Wie märchenhafte Sagen,
Ich fühlte wie ein junger Tor
Das Herz mir wieder schlagen.

Doch als die schwarz-rot-goldne Fahn,
Der altgermanische Plunder,
Aufs Neu erschien, da schwand mein Wahn
Und die süßen Märchenwunder.

Ich kannte die Farben in diesem Panier
Und ihre Vorbedeutung:
Von deutscher Freiheit brachten sie mir
Die schlimmste Hiobszeitung.

Schon sah ich den Arndt, den Vater Jahn –
Die Helden aus andern Zeiten
Aus ihren Gräbern wieder nahn
Und für den Kaiser streiten.
...
Derweill der Michel geduldig und gut
Begann zu schlafen und schnarchen,
Und wieder erwachte unter der Hut
Von vierunddreißig Monarchen.

Página 178

Wenn der Anstreicher durch die Lautsprecher
über den Frieden redet
Schauen die Straßenarbeiter auf die Autostraßen
Und sehen
Knietiefen Beton, bestimmt für
Schwere Tanks.

Der Anstreicher redet vom Frieden.
Aufrichtend die schmerzenden Rücken
Die großen Hände auf Kanonenrohren
Hören die Gießer zu.

Die Bombenflieger drosseln die Motore
Und hören
Den Anstreicher vom Frieden reden.
...

Página 180

1) Welch schönes Jenseits
ist in deinen Staub gemalt.
Durch den Flammenkern der Erde,
durch ihre steinerne Schale
wurdest du gereicht,
Abschiedsgewebe in der Vergänglichkeiten Maß.

Schmetterling,
aller Wesen gute Nacht!
Die Gewichte von Leben und Tod
senken sich mit deinen Flügeln
auf die Rose nieder,
die mit dem heimwärts reifenden Licht welkt.

Welch schönes Jenseits
ist in deinen Staub gemalt.
Welch Königszeichen
im Geheimnis der Luft.

2) Keine Ferne macht dich schwierig,
Kommst geflogen und gebannt,
Und zuletzt des Lichts begierig,
Bist du, Schmetterling, verbrannt.

Páginas 183-184

Fühle, was dies Herz empfindet,
Reiche frei mir deine Hand,
Und das Band, das uns verbindet,
Sei kein schwaches Rosenband!

Página 187

Das aber kann ich nicht ertragen,
Daß so wie sonst die Sonne lacht;
Daß wie in deinen Lebenstagen
Die Uhren gehn, die Glocken schlagen,
Einförmig wechseln Tag und Nacht.

Páginas 187-188

Gewöhn dich nicht.
Du darfst dich nicht gewöhnen.
Eine Rose ist eine Rose.
Aber ein Heim.
ist kein Heim.
...
Ein Löffel ist besser als zwei.
Häng ihn dir um den Hals,
du darfst einen haben,
denn mit der Hand
schöpft sich das Heiße zu schwer.
...
Du darfst einen Löffel haben,
eine Rose,
vielleicht ein Herz
und, vielleicht,
ein Grab.

Página 188

1) Ich han mîn lêhen, al die werlt! ich hân mîn lêhen!
nû enfürhte ich niht den hornunc an die zêhen,
und wil alle boese hêrren deste minre flêhen.
...

2) Drei Worte nenn'ich euch, inhaltsschwer

Página 189

1) Wir sind aus solchem Zeug wie das zu Träumen
...
... nicht anders tauchen unsere Träume auf

2) Ganz vergessener Völker Müdigkeiten
Kann ich nicht abtun von meinen Lidern,
Noch weghalten von der erschrockenen Seele
Stummes Niederfallen ferner Sterne.

3) Was mach ich mit allen Getier
das über Nacht kam zu mir?
Zuschanden reit ich den Hund
und richte das Käuzchen zugrund
die Schlange erhalte ich mir
der Has, den ich aß, schreit in mir,
der Bär wird zerstückt und geschlacht
der Rabe zum Sprechen gebracht.

Páginas 189-190

Während ich schlafe,
Altert das Spielzeug,
Das ein Kind in Händen hält,
Wechselt die Liebe ihre Farbe
Zwischen zwei Atemzügen.
Das Messer im Türpfosten
Wartet vergeblich darauf,
Mir in die Brust gestoßen zu werden.
Auch die Mörder träumen jetzt
Unter ihren Hüten.
Eine stille Zeit. Schlafenszeit.
Man hört den Puls derer,
Die unsichtbar bleiben wollen.
Die Weisheit der unausgesprochenen Worte
Nimmt zu.
Behutsamer blühen nun
Die Pflanzen.
Es sind keine Augen da,
Die sie bestaunen können.

Página 190

Zornige sahst du flackern, sahst zwei Knaben
zu einem Etwas sich zusammenballen,
...
Nun aber weißt du, wie sich das vergißt:
denn vor dir steht die volle Rosenschale
...

Página 193

1) Laß, mein Herz, das bange Trauern
Um vergangenes Erdenglück,
Ach, von dieser Felsen Mauern,
Schweifet nun umsonst dein Blick.

2) Hörst du nicht die Bäume rauschen
Draußen durch die stille Rund,
Lockts dich nicht hinabzulauschen
Von dem Söller in den Grund?

3) Und wo noch kein Wandrer gegangen
Hoch über Jäger und Roß,
Die Felsen im Abendrot hangen
Als wie ein Wolkenschloß.

Página 194

Schweigt der Menschen laute Lust:
Rauscht die Erde wie in Träumen
Wunderbar mit allen Bäumen.

Página 198

Amor und Psyche

Die Hand, die dieses holde Haupt berührt
Und still hinab es zum Geliebten führt,
Der leise Hauch, der um die Lippen schwebt
Und sanft den Arm und sanft den Busen hebt –
Der Blick, der nicht zur Sprache werden kann
(Denn Seelen schaun sich ineinander an)
Indes sich Herz zum Herzen schüchtern drängt
Und Geist an Geist, an Lippe Lippe hängt –
Der nur verlangend süßester Genuß
Des Wiederfindens – seht, ist dieser Kuß,
Es schwebt in ihm des Himmels reinstes Glück.
Anschauend tretet, tretet still zurück.

Página 199

Damenbildnis aus den achtziger Jahren

Wartend stand sie an den schwergerafften
dunklen Atlasdraperien,
die ein Aufwand falscher Leidenschaften
über ihr zu ballen schien;

seit den noch so nahen Mädchenjahren
wie mit einer anderen vertauscht:
müde unter den getürmten Haaren,
in den Rüschenroben unerfahren
und von allen Falten wie belauscht

bei dem Heimweh und dem schwachen Planen,
wie das Leben weiter werden soll:
anders, wirklicher, wie in Romanen,
hingerissen und verhängnisvoll, –

daß man einmal etwas erst in die Schatullen
legen dürfte, um sich im Geruch
von Erinnerungen einzulullen;
daß man endlich in dem Tagebuch

einen Anfang fände, der nicht schon
unterm Schreiben sinnlos wird und Lüge,
und ein Blatt von einer Rose trüge
in dem schweren leeren Medaillon,

welches liegt auf jedem Atemzug.
Daß man endlich einmal durch das Fenster winkte;
diese schlanke Hand, die neuberingte,
hätte dran für Monate genug.

Página 200

Sie folgten furchtbar, ihren bunten Tod
von ferne nach ihm werfend, während er
verloren floh, nichts als: bedroht.
Die Ferne seiner Väter schien nicht mehr
für ihn zu gelten; denn um so zu fliehn
genügt ein Tier vor Jägern.

Bis der Fluß
aufrauschte nah und blitzend. Ein Entschluß
hob ihn samt seiner Not und machte ihn

wieder zum Knaben fürstlichen Geblütes.
Ein Lächeln adliger Frauen goß
noch einmal Süßigkeit in sein verfrühtes

vollendetes Gesicht Er zwang sein Roß
groß wie sein Herz gehn, sein blutdurchglühtes:
es trug ihn in den Strom wie in sein Schloß.

Página 202

1) »Warum bin ich doch so überselig
Und zum allerhöchsten Glück erlesen
Das die Erde jemals tragen mag?«

2) »Hübsch und bunt ist die Welt um mich her
Doch ist mir nicht wie den anderen Kindern«

3) Als ich ein kleiner Knabe war,
Da lag ich in der Wiegen,
Als ich ein wenig größer war,
Ging ich auf freier Straßen.
Da begegnet mir des Königs Töchterlein,
Ging auch auf freier Straßen:
...

4) Gott geb ihm ein verdorben Jahr,
der mich macht zu einer Nonnen
...

Páginas 202-203

I am as brown as brown can be
My eyes as black as a shoe
...
My love has sent me a love-letter
Not far from yonder town
...
Now you shall hear what love she had
Then for this love-sick man;
...
When she came to her love's bed-side
Where he lay dangerous sick,
She could not for laughing stand
Upright upon her feet.

Páginas 204-205

Der stille Grund

Der Mondenschein verwirret
Die Täler weit und breit,
Die Bächlein, wie verirret
Gehn durch die Einsamkeit.

Da drüben sah ich stehen
Den Wald auf steiler Höh',
Die finstern Tannen sehen
In einen tiefen See.

Ein Kahn wohl sah ich ragen,
Doch niemand, der ihn lenkt,
Das Ruder war zerschlagen,
Das Schifflein halb versenkt.

Eine Nixe auf dem Steine
Flocht dort ihr goldnes Haar,
Sie meint, sie wär alleine,
Und sang so wunderbar.

Sie sang und sang, in den Bäumen
Und Quellen rauscht' es sacht,
Und flüsterte wie in Träumen
Die mondbeglänzte Nacht.

Ich aber stand erschrocken,
Denn über Wald und Kluft
Klangen die Morgenglocken
Schon ferne durch die Luft.

Und hätt' ich nicht vernommen
Den Klang zu gutter Stund',
Wär' nimmermehr gekommen
Aus diesem stillen Grund.

Página 205

Waldgespräch

Es ist schon spät, es wird schon kalt,
Was reit'st du einsam durch den Wald?
Der Wald ist lang, du bist allein,
Du schöne Braut! Ich führ' dich heim!

»Groß ist der Männer Trug und List,
Vor Schmerz mein Herz gebrochen ist,
Wohl irrt das Waldhorn her und hin,
O flieh! Du weißt nicht, wer ich bin.«

So reich geschmückt ist Roß und Weib,
So wunderschön der junge Leib,
Jetzt kenn' ich dich – Gott steh' mir bei!
Du bist die Hexe Loreley.

»Du kennst mich wohl – von hohem Stein
Schaut still mein Schloß tief in den Rhein.
Es ist schon spät, es wird schon kalt,
Kommst nimmermehr aus diesem Wald!«

Página 207

Aufflog Venedig
als es mit Fischen und Gondeln oft gespielt
und Finsterwasser gewälzt zur Genüge
mit allen Molen und Palästen
von den murmelnden Kieselbänken.
...

Índice

Págs.

1. Introducción: concepto y tarea de una lógica de la literatura 9

2. Fundamentos en la teoría del lenguaje 15
   La fórmula conceptual «Literatura y realidad» 15
   El sistema enunciativo del lenguaje 25
   Concepto de enunciación 25
   Análisis del sujeto enunciativo 31
   La estructura sujeto-objeto de la enunciación 35
   La enunciación como enunciación de realidad 38

3. El género mimético o de ficción 47
   Observación preliminar: el concepto de ficción literaria 47
   Ficción épica (Narración en tercera persona) 49
   La narración de ficción y sus síntomas 49
   El pretérito épico 52
   Los verbos de acción anímica 64
   El discurso indirecto libre 65
   La intemporalidad de la ficción 69
   El presente histórico 74
   El problema del tiempo en la novela histórica 81
   Aspectos estilísicos 86
   Deícticos espaciales 90
   Narración de ficción - una narración narrativa (fluctuante) 96
   La desaparición del sujeto enunciativo y el problema del «narrador» 96
   El problema de la subjetividad y la objetividad de la narración ... 101
   El sistema del diálogo 121
   La ficción dramática 132

Relación de la ficción dramática con la épica 132
El lugar del drama 135
La realidad de la escena y el problema del presente 141
La ficción cinematográfica 147

4. El género lírico 157
El lugar de la lírica y el sistema de enunciación de realidad 157
La relación lírica entre sujeto y objeto 164
La hechura del yo lírico 183

5. Formas especiales 197
La balada y su relación con el poema icónico y el poema dramático .. 197
La narración en primera persona 208
La narración en primera persona como fingida enunciación de realidad 208
La novela epistolar 213
Las memorias novelescas 215
Problemática de lo fingido 218

6. Observaciones finales 229

Notas 231

Apéndice: versión original de los poemas citados 245

VISOR, LITERATURA Y DEBATE CRÍTICO

1 **Ensayos críticos sobre la literatura europea**
E. R. Curtius

2 **Documentos de cultura, documentos de barbarie**
F. Jameson

3 **Maneras trágicas de matar a una mujer**
N. Loraux

4 **La resistencia a la teoría**
Paul de Man

5 **Después de la nueva crítica**
F. Lentricchia

6 **La diferencia novelesca. Lectura irónica de la ficción**
G. Díaz-Migoyo

7 **Crítica práctica**
I. A. Richards

8 **El relato especular**
Lucien Dällenbach

9 **La época de los banquetes**
Roger Shattuck

10 **Teoría hermenéutica y literatura**
José Manuel Cuesta Abad

11 **El ángel del hogar:**
Galdós y la ideología de la domesticidad en España
Bridget A. Aldaraca

12 **Interpretación y diferencia**
Alberto Moreiras

13 **El romanticismo: Tradición y revolución**
M. H. Abrams

14 **Al margen del discurso**
Barbara Herrnstein Smith

15 **Teoría de la crítica**
Murray Krieger

16 **El ángel necesario**
Wallace. Stevens

17 **Prefacio a Platón**
Eric A. Havelock

18 **La lógica de la literatura**
Käte Hamburguer

VISOR, LINGÜÍSTICA Y CONOCIMIENTO

1 **Curso de semántica**
J. R. Hurford y B. Heasley

2 **El lenguaje y los problemas del conocimiento**
N. Chomsky

3 **Sobre el poder y la ideología**
N. Chomsky

4 **La lingüística de la escritura**
Culler - Derrida - Fish - Jameson

5 **La fonología en el siglo XX**
S. Anderson

6 **Lenguas del mundo**
J. C. Moreno Cabrera

7 **Panorama de la lingüística moderna I.**
Teoría lingüística: Fundamentos
Frederick J. Newmeyer (Comp.)

8 **La semántica de Davidson. Una introducción crítica**
Manuel Hernández Iglesias

9 **Introducción a la lingüística computacional**
Ralph Grishman

10 **Panorama de la lingüística moderna II.**
Teoría lingüística: Extensiones e implicaciones
Frederick J. Newmeyer (Comp.)

11 **La estructura silábica y el acento en español.**
Análisis no lineal
James W. Harris

12 **Situaciones y actitudes**
Jon Barwise y John Perry

13 **Más allá de la letra**
Israel Scheffler

14 **La adquisición de las lenguas extranjeras**
Juana Muñoz Liceras

15 **Introducción a la neurolingüística y al estudio de los trastornos del lenguaje**
David Caplan

16 **Panorama de la lingüística moderna III. El lenguaje: aspectos psicológicos y biológicos**
Frederick J. Newmeyer (Comp.)

17 **Panorama de la lingüística moderna IV. El lenguaje: contexto socio-cultural**
Frederick J. Newmeyer (Comp.)

18 **La razón como lenguaje**
Cristina Lafont

19 **La relevancia**
D. Sperber y D. Wilson